Lg.o.504,1

30.529

Dramaturgische Schriften.

Von

Ritter von Klein,

Königlich Bayerischen geheimen Rath; beständigen Geschäftverweser der deutschen Gesellschaft in Mannheim, Correspondent des Kaiserlich Königlichen Französischen National-Instituts, Ehren-Mitglied der Königl. Bayersch. Künstler-Akademie, Associé des Athenäum der Künste und correspondirendes Mitglied des Athenäum der französischen Sprache zu Paris, Mitglied der gelehrten Gesellschaft zu Straßburg, und associrtes Mitglied des Athenäum zu Vaucluse.

Erster Band.

Frankfurt und Leipzig,
1809.

L.g.o.504,1

Stadt Bamberg

Staatliche Bibliothek Bamberg

Sr.

Königlichen Majestät

Friderich

König von Würtemberg,

Souverainen Herzog in Schwaben und von Teck, Herzog zu Hohenlohe, Landgrafen von Tübingen und Nellenburg, Fürsten von Ellwangen, Zwiefalten, Buchau, Waldburg, Aulendorf und Ochsenhausen, Grafen zu Gröningen, Limpurg, Biberach, Schelklingen, Egloff und Heggbach, Herrn zu Altdorf, Heidenheim, Justingen, der Donaustädte, Rothweil, Heilbron, Hall, Wiesenstaig, Wiblingen und Adelmannsfelden ꝛc. ꝛc. ꝛc.

allerunterthänigst

gewidmet

vom Verfasser.

Allerdurchleuchtigster
Großmächtigster König!

In einer Zeit, die so viele Staaten mit Schrecken und Drangsalen erfüllt, findet die Muse Zuflucht beym Throne Eurer Königlichen Majestät.

Dankbarkeit, und die Hoffnung, daß eine Schrift, die den Geschmack fürs Edle und Große vertheidigt, vielleicht des allerhöchsten Beyfalls nicht unwürdig seyn dürfte, erweckte in mir den Wunsch, sie unter dem allerhöchsten Schutze des tiefblickenden Kö-

niglichen Kenners herauszugeben, Allerhöchstdesselben Regierung, als eine glänzende Epoche der Kunst und Litteratur der Genius in den Jahrbüchern der Menschheit aufzeichnet.

In allertiefster Ehrfurcht

Eurer Königlichen Majestät

allerunterthänigster

Anton Ritter von Klein.

Vorbericht.

Diese Schriften, wenige Blätter ausgenommen, gehören zu den ersten Blüthen der pfälzischen Litteratur, und sind vielleicht die gewagtesten in Deutschland, die der Theaterdichtkunst eine höhere Richtung zu geben die Tendenz hatten. Lessings Dramaturgie ward, ohne weitere Untersuchung, als Klassisch von der Nation angenommen. Wie weit er aber in Hauptideen vom Ziele war, fällt bey der Prüfung offenbar in die Augen. Ich würde mirs nie gestattet haben, gegen einen so verdienstvollen Gelehrten aufzutreten, aber weit entfernt von der gewöhnlichen Art, auf die Person zu zielen, folgte ich

dem Reize der Wahrheit, und widerlegte seine falschen Grundsätze, die der damalige Nachbetungsgeist verderblich machte. Lessings Vertheidiger zeigten sich minder human. Sie bewiesen nichts und schmähten, bis General Ayrenhof, der Verfasser so mannigfacher trefflichen Werke, längst berühmt wegen des ersten und besten deutschen Lustspiels, *) auftrat, und wider den aufgebrachtesten und zügellosesten Kritiker, Hrn. Schink, einen Ausspruch that, der auf die Nation wirkte. Ich füge ihn um so mehr hier bey, da der jetzige Zustand der deutschen Bühne für die allgemeine Aufnahme guter Grundsätze noch nicht den vollen Beweis giebt.

In seinem Schreiben über Deutschlands Theaterwesen und Theaterkunstrichterey **) heißt es:

„Nebst den kritischen Briefen im Philosophen für die Welt, getraue ich mir zur Beleuchtung der Emilia Galotti, auch den Manns

*) Der Postzug.

**) Des Hrn. Cornelius von Ayrenhoff sämtliche Werke 3r B 1789. S. 428. Dann in der Auflage 1803 2r B. S. 114.

heimer Dramaturgen in den Rheinischen Beyträgen anzuführen, dem Sie (Herr Schink) auf eine so unanständige Art mitgefahren sind. Seine Diatribe ist keinerdings so schlecht, als Sie, mein Herr, sie zu beschreiben belieben. Sie ist, nach meinem Urtheil, eine weit bessere und gründlichere Kritik, als ich noch eine von ihrer Hand zu lesen bekommen habe. Ich glaube darum ganz recht zu thun, daß ich dieselbe bey dieser Gelegenheit meinen Lesern anempfehle, und ihnen bekannt mache, daß sie unter dem Titel: Ueber Lessings Meinung vom heroischen Trauerspiele, und über Emilia Galotti, auch besonders abgedruckt zu haben ist. Ich bin mit diesem Dramaturgen über das Meiste einverstanden, was er über Emilia Galotti, und über Alles, was er vom heroischen und bürgerlichen Trauerspiele sagt. Ich pflichte ihm vollkommen bey, daß Lessing mit aller seiner kritischen Einsicht sich sehr irrte, da er dem bürgerlichen Trauerspiele mehr Interesse zuschrieb, als dem heroischen, und dadurch die erhabenste von allen Dichtungsarten herabwürdigte. Gewiß ist — daß Lessing für diesen seinen Irrthum, nicht wenig sich selbst dadurch bestraft hat, daß er seinen eignen Produk-

ten vieles von dem höheren Werthe entzogen, den er ihnen, frey von diesem Irrthume, hätte ertheilen können."

Des Hrn. von Ayrenhoff Unpartheylichkeit ward nicht minder als seine tiefen Kenntnisse allgemein anerkannt. Sie ward um so weniger in gegenwärtigem Falle bezweifelt, da der Namen des Mannheimer Dramaturgen drey Jahre verborgen blieb.

Beyspiellos und musterhaft war in der Folge das edle Benehmen des Grafen Törring, Verfassers der Agnes Bernauerin gegen seinen scharfen Kritiker. Nicht nur wog er die Gründe des Tadels ruhig ab; er war ihm willkommen — zur Ermunterung. Nach einigen bescheidenen Einwendungen sagt er: „Ich erkenne fast in allem nicht nur die übrigen gerügten Fehler, sondern auch noch einige mehr, die des Rezensenten Scharfsinne scheinen entwischt zu seyn, oder über die er nachsichtig hinweggegangen. — Ich erkenne, daß es Pflicht der Dankbarkeit gegen das Publikum und meinen gelehrten Beurtheiler sey, in einiger Zeit das Stück, so viel es sich thun läßt, so zu feilen, daß es ohne seine Eigenheit

zu verlieren, auch an Kunstwerthe vor Kenners-Augen gewinne.“ *)

Eben so freundlich, weise und dankbar zeigte sich Schiller. Meine Beurtheilung der Räuber galt mir seine Freundschaft.

Mein genehmigter Vorschlag bey der kurfürstlichen deutschen Gesellschaft, daß sie sich durch Aufnahme dieses großen Talentes zum Mitgliede, beehre, und mein beständiger Umgang mit demselben verfehlten einen gewissen Zweck nicht. Während gelehrte Männer ihm riethen, des lieben Brods wegen die Chirurgie fortzutreiben, und gleichwohl daneben zu poetisiren, unterdrückte ich darüber meine Indignation nicht, und feuerte ihn enthusiastisch an. Mein ewiger Gesang bey ihm klang freylich von Geschmack und Kunstregeln, wider die er sich eine Zeitlang zu sträuben schien. Wenn in jener Hinsicht Don Karlos von den Räubern im Abstiche glänzt, so glaube ich nicht wenig Antheil daran zu haben. Ich berieth ihn, denselben in Jamben zu schreiben, und was viel-

*) S. Rheinische Beyträge 1r B. des Jahrs 1781. S. 86.

leicht vorzüglich der Sache Nachdruck gab, ich las bey der Akademie den Kaiser Rudolph *) in Jamben vor, wodurch sein Ehrgeiz nicht wenig gereitzt ward. Er klagte mir einigemal, daß ihm kein Plan gelingen wolle. Ich versicherte ihn, daß er alles könne, aber eher die Welt als sich selbst befriedigen würde. Ich drang

---

*) Schon 1781 ward die erste Bearbeitung dieses Stückes der Akademie vorgelesen. Es ist das erste in reimlosen Jamben verfaßte deutsche Trauerspiel, das auf mehrern unserer vorzüglichsten Bühnen gegeben ward. Zwey Ausgaben folgten hinter einander in Wien und Mannheim 1787 u. 88. Das Urtheil darüber vom Dichter Denis, dem ältern Hrn. Stephanie, dem Wiener Theaterausschusse ward in Wien gedruckt. Eine ausführliche Recension enthält das dritte Heft der Berliner Annalen des Theaters 1789 S. 100 bis 122. Im Urtheile des deutschen Ossian heißt es: „Ich bekenne, daß die Durchlesung dieses Stückes die Wirkung auf mich gemacht habe, welche die Kunstlehrer vom hohen Trauerspiele fodern, und daß ich mit denjenigen einstimme, welche dasselbe als eines der kraftvollsten Produkte im Fache der hohen Tragödie anerkennen.

öfters in ihn, jedes Produkt seines Genius, nur zur höchsten Vollkommenheit bearbeitet, herauszugeben. Er versprach mir's mit dem Zusatze: „Kein Vers soll mehr von mir erscheinen, es sey denn ich habe ihn vorher den besten Köpfen der Nation zur Prüfung vorgelegt.“ Dieß Wort brachte das Gefühl seiner Kraft, die brennende Begierde, nur durchs Höchste zu glänzen, und die damalige Hoffnung über den Drang der Lebensbedürfnisse hinweggesetzt zu werden, hervor. Die schönen Hoffnungen schwanden. Der Neid siegte über die Stimme und heißen Wünsche des Publikums. Schiller verließ Mannheim. Ich reiste zu derselben Zeit nach Wien. Wir nahmen weinend Abschied. Schiller wich und opferte seine Muse und seine Existenz dem Drange der Umstände, ewig fern von seinem Vaterlande.

In der Folge erwähnte er oft der bemerkten Veranlassung seines vortheilhaft geänderten Geschmackes, worauf folgende Stelle in der neuesten Ausgabe seiner Gedichte sich zu beziehen scheint. „Die Kurfürstl. deutsche Gesellschaft zu Mannheim, deren Mitglied er war, veranlaßte ihn zu immer weiterem Nachdenken über die Theo-

rie (der dramatischen Kunst) und dieß blieb nicht ohne Einfluß auf die Praxis. Dieß bewies sein Don Carlos." Schiller nach den Hauptzügen seiner Lebensgeschichte. S. 18.

Ich muß bemerken, daß die hier aus meiner ehemaligen Dramaturgie abgedruckten Auszüge nur derjenige Theil sind, von dem ich glaube, daß er noch heut zu Tage Nutzen erwirken könne. Die Schilderungen der Künstler nähern sich den Lehren der Theorie, und sind also nicht ohne Interesse, wenn auch die Personen selbst meistentheils nicht mehr sind, und also für die Neugierde keinen Reiz haben.

Für diejenigen, die meine sämmtlichen dramaturgischen Aufsätze nach der Zeitfolge zu kennen wünschen, füge ich am Ende dieses Werkchens deren Verzeichniß bey.

Inhalt.

Seite

Ueber Lessings Meinuug vom heroischen Trauerspiele, und über Emilia Galotti. 3
Agnes Bernauerin, ein vaterländisches Trauerspiel in fünf Aufzügen. 39
Mono- und Duodramen. 88
Nachtrag. 92
Ists Vorurtheil oder Leidenschaft? 1779. 96
Ward Peter Corneille von Lessing unpartheyisch beurtheilt? 101
Schilderungen trefflicher Schauspieler. Schröder 132
2) Madame Toscani. 137
3) Beil. 142
Die Räuber, ein Schauspiel. 144

	Seite
Wie nahe ist die deutsche Bühne ihrem Zwecke?	205
Nachtrag zu Hamlets Unterricht für Schauspieler.	227
Ueber Wielands Rosamund und Schweizers Musik.	232
Der deutsche Hausvater.	274
Erwägungen.	280
Madame Brandes.	292
Holzbauer, Tonsetzer der Oper: Günther von Schwarzburg.	297
An Mlle Danzy.	299
An Madame Seiler.	300
An Mlle Keilholz.	298
Ueber Künstlerbeurtheilung und Mad. Hendel.	303
Othello von Shakespear und Hr. Esslair.	312

Ueber
Lessings Meinung
vom
heroischen Trauerspiel
und über
Emilia Galotti.

Das
heroische Trauerspiel
und
Emilia Galotti.

Der Werth unserer besten Originalstücke bestimmt nicht ganz den Werth der deutschen Schaubühne. Wir haben uns mit den Schätzen der Ausländer bereichert. Auch die deutschen Schauspieler machten in kurzer Zeit merkliche Schritte, und wenn schon unser Schauspiel noch lange nicht das ist, was es seyn könnte; so ist es doch die Schauspieldichtkunst weit weniger. Wir bewundern einige große Schauspieler: haben wir einen einzigen großen Schauspieldichter? Jüngling, laß dich nicht vom Namen blenden. Die Blendung kann auf dem Auge einer ganzen Nazion liegen. Die Posaune der Kabale hat Macht über Wahrheit. Trug-

schlüsse fesseln Blödsinn und Unwissenheit. Neuheut überrascht die Unerfahrenheit. Die Mode hat ihre Meisterstücke. Unzählige schlechtere geben ihnen Ansehen. Das Vorurtheil nimmt Ansehen für Werth. Nachahmungen sind die Folgen, und der Geschmack verdirbt ohne Rettung. Laßt uns das Lieblingsstück der deutschen Schaubühne zergliedern. Ich kenne die Verdienste des Verfassers. Ich werde nichts vergessen, was zu seinem Ruhme kann gesagt werden. Schönheiten fühl ich mit Entzückung. Fehlen ist das Loos der Menschheit. Aber Fehler geschätzter Männer sind die gefährlichsten. Oft dünkt man sich groß, wenn man mit ihuen gefehlet hat. Alles ist Nachahmer, nur die nicht, welche größer sind, als sie, und die ihres Gleichen sind, nicht allezeit. Nur die Größern merken ihre Fehler, wenn sie ihre Vollkommenheiten zum Muster nehmen. Alle Kleineren gehen auf ihrem Pfade dem Verderben zu.

Das weinerliche Lustspiel und das bürgerliche Trauerspiel fanden ihre mächtigen Vertheidiger. So gar bei der Nazion, die mit so vielem Ruhme die Schaubühnen Roms und Griechenlands wieder herzustellen strebte, standen Männer auf, die diesen Erfindungen neuerer Zei-

ten den Vorzug zu geben scheinen. Ich verwerfe die Gattung nicht. Sie ist nicht die beste: aber darum ist sie der Schaubühne nicht unwürdig. Dies ist die große Schwäche der Erfinder und ihrer Nachahmer, daß die größten Dinge in ihrem Auge klein werden, und daß sie oft, um das Eigene zu erheben, nichts tiefer herebsetzen, als das, was das Vortrefflichste und Größeste ist. Hierin liegt der Grund zu jenen unglücklichen und unzähligen Erzeugungen der deutschen Schauspieldichtkunst. Die besten Muster sind unbekannt geworden. Es wäre ein kleines Uebel, wenn die ersten Meisterstücke aufgeklärter Nationen, die Meisterstücke der goldenen Zeiten nur vergessen würden. Man hat sich bestrebt, die Grundzüge des Schönen und Großen zu tilgen, um die Muster davon verächtlich zu machen. Ists möglich, daß der erste Name in der Reihe unserer Schauspieldichter keine geringe Gelegenheit zu großem Unheil gab? Sah Lessing nicht, was der Kenner sehen soll? Wollte ers nicht sehen? Das Lezte kömmt bei mir nie in Betrachtung. Die Person sey, wer sie wolle, wie sie wolle. Ich stehe vor dem Bilde da, und schaue, und fühle, und denke — und das Resultat bring ich dir, Publikum! zum Geschenke,

ohne Vortheil, ohne Absicht, ganz unbekannt, als ein Bürger, der nützen will. Herr Lessing, der uns Dramen, und bürgerliche Trauerspiele lieferte, scheint das Heroische, von dem er niemals ein Beispiel gab, durch Gründe herabwürdigen zu wollen. Von einem Manne, der über die Schauspielkunst so viel gedacht, so viel Erfahrung von der Schaubühne hatte, dessen Aussprüche von den Schauspielern und unsern jungen Dichtern oft als Regeln angesehen werden, der sich durch seine Dramaturgie wirkliches Verdienst um Deutschland erworben hat, von einem solchen Manne dürfte man nur die wichtigsten Gründe erwarten, besonders wenn er zum Nachtheile einer Sache spricht, die bei den aufgeklärtesten Nazionen Jahrhunderte in Ansehen stand, und wovon nur die größten Köpfe Muster darstellten. Bei Gelegenheit der Vorstellung seiner Sara redet Herr Lessing vom heroischen Trauerspiel also:

„Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben, aber zur Rührung tragen sie nichts bei.“ Also der Mann, in dessen Händen das Heil der Völker schwebt, dessen Glück oder Unglück das Schicksal ganzer Nazionen bestimmt, dessen Lei-

denschaft Königreiche zu Grunde richten kann, bei dessen Fall Millionen Menschen zittern, von dem ein Wort Tausende glücklich oder unglücklich macht, dieser Mensch, den wir nie sehen können, ohne den Segen, oder das Jammern und den Fluch eines Volkes zu hören, und sein Elend und seine Thränen zu sehen, dieser große, außerordentliche Mensch hat nichts mehr an sich, das zur Rührung beitragen könnte, als ein gemeiner Sterblicher? Wenn Sophokles uns seinen Oedip zeigt, den Vater eines Volks, den besten Regenten, den Glücklichsten aller Sterblichen durch ein unvermeidliches Verhängniß in wenig Stunden in den äußersten Abgrund alles Elendes gestürzt; können wir uns ein Schicksal eines gemeinen Menschen denken, das diesem beikömmt, das so Mitleid erregen, so Schrecken verbreiten könnte? Eines Menschen, der nie so glücklich, nie so unglücklich werden kann. Die Schaubühne eröffnet sich. Oedip kömmt aus seinem Palaste zu seinem Volke, das durch die furchtbarste Strafe der Götter in das äußerste Elend versenkt ist. Die Aeltesten des Volks umgeben ihn, Thränen fließen aus ihren Augen; man sieht die Tempel der Götter geöffnet, und von Menschen erfüllt, die die Hände zum Him-

mel ringen. In den Straßen rauchen die Altäre von Opfern; Greise und Kinder liegen auf ihrem Angesichte da; er hört das Geschrei der Sterbenden; er sieht Jünglinge ihrer Väter, Väter ihrer Kinder, und Säuglinge ihrer Mütter beraubt. Welch ein rührender Anblick! seine Rede ist noch rührender, als alles, was wir sehen. „Meine unglücklichen Kinder, sagt er, zartes Geschlecht des alten Kadmus, welches Leidwesen versammelt euch in diesen geheiligten Orten? Was bedeuten diese Zeichen der Bittenden? Thebe rauchet von Weihrauch: alles ertönt von Seufzern und Gebeten. Welches Schauspiel für Oedip! Ja dieser Oedip, euer König, so berühmt durch die ganze Welt, wollte Zeuge davon seyn. Ich hätte zu euch schicken können, um die Ursache dieser traurigen Feierlichkeit zu vernehmen. Ich komme selbst, um es aus euerm Munde zu hören. Doch nein, euch, ihr Greise, kömmt es zu, für das Volk zu reden. Was ist eure Absicht? Was fürchtet ihr, welcher Jammer, welches gegenwärtige oder künftige Unglück versammelt euch um die Altäre? Redet! Seht, ich bin bereit, euch zu helfen. Ich müßte unempfindlich seyn, wenn ein so rührender Auftritt mein Herz nicht erschütterte.“ Hierauf beschreibt der

hohe Priester den Jammer und das Elend des Volks. Nichts in der Welt kann rührender seyn, als diese Schilderung. Der König antwortet: „Bedauernswürdige Kinder! ich kenne eure Schmerzen: ja, meine Thebaner, eure traurige Lage ist mir nicht unbekannt. Alles weint, alles seufzet; aber glaubt mir, in dieser allgemeinen Betrübniß leide ich, wie ihr, und mehr als ihr. Allgemeines Unglück fällt auf euern König zurück; Oedip trägt dessen ganze Last. Ich habe eure Uebel, die Uebel meines Volks und meine eigenen zu dulden. Meine Vorsicht, ihr wisset es, schläft nicht bei einer Sache, die euch betrifft. Sie wurde nicht erst durch euer Geschrei aufgeweckt. Ihr seyd Zeugen meiner Thränen und meiner Unruhe; ihr wisset, wie viel Wege ich schon eingeschlagen, um euch Hilfe zu verschaffen. — Es war noch ein einziges Mittel übrig, ich habe es nicht vernachläßigt. Kreon, mein Stiefbruder, gieng auf meinen Befehl nach Delph. Er soll vom Orakel vernehmen, wie ich das Heil meines Volkes bewirken könne. Ich zähle die Augenblicke. Ach! er kömmt nicht. Unselige Verzögerung! grausame Unruhe! die gehoffte Zeit seiner Zurückkunft ist schon vorbei. Aber, wenn er kömmt, so seht mich als den Verwerf-

lichsten unter den Menschen an, wenn ich die Befehle des Apollo nicht vollziehe."

Wer muß diesen Mann nicht lieben, der mit seinem Volke, wie mit seiner Familie spricht? Kann der Karakter eines Privatmenschen uns so interessiren, wie uns der Karakter dieses Königs interessirt? Wenn wir nun sehen, daß dieser edle, anbetungswürdige König, dieser Freund und Wohlthäter der Menschen, dieser erste seines Volks selbst durch die Liebe zu seinem Volke und durch eine kleine fast unschuldige Leidenschaft auf Entdeckungen geräth, die ihn in die traurigste und schrecklichste Lage, in die ein Sterblicher kommen kann, versetzen. Wenn wir ihn seiner Augen beraubt, an der Verzweiflung Grenzen hingeschmettert sehen; wenn wir seine Gattin und Mutter erwürgt da liegen, und seine königliche Familie zu Grunde gerichtet sehen: ¡soll uns das nicht rühren? Oder soll Oedip als Privatmensch uns eben so sehr rühren können? Der Stand der Könige, sagt Lessing, macht schon öfters ihre Unfälle wichtiger, aber darum nicht interessanter. Hier ist nicht die Rede von Stand als Stand, von Namen und Titeln; die Sache an sich selbst ist äußerst wichtig, und was wichtig ist, das ist interessant. Nicht der Titel: König,

sondern das, was dieser Mensch als König ist, und kann und darf, das was er thut, und was über ihn verhängt ist, und was mit ihm dahin fällt, oder was er mit sich dahin reißt, das kann und muß den Geist von Millionen beschäftigen, das regt die Erwartung aller und trifft jedes Herz, das fühlt. „Immerhin, fährt Lessing fort, mögen ganze Völker darein verwickelt werden: unsere Sympathie erfodert einen einzelnen Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen.“ Ist das Vaterland ein zu abstrakter Begriff dem Manne? dem edeln Jünglinge? dem Weibe, das Ehre fühlt? Wehe uns, wenn dieser Grundsatz in unsern Zeiten wahr ist. Wehe der Nazion, bei der er wahr werden könnte! Aber nein, so weit wird es mit keiner kommen. Der Name Vaterland weckt die letzte Kraft eines Volkes auf. Nazionalinteresse ist das Interesse eines jeden. Die Erfahrung lehrt uns, daß bei verschiedenen Völkern eine gemeine Seele, diese Maschine, die man bei ihnen Soldat nennt, beim Namen ihrer Nazion aufglühte, und Wunder that. Gesetzt auch, ich will etwas zugeben, das niemals seyn wird, ein Volk könnte so erschlaffen, daß das Schicksal einer ganzen Nazion kei-

nen mehr unter ihr interessirte; sollte man darum jene großen Beispiele noch weiter von seinem Auge entfernen? Wir Menschen sind von Natur so beschaffen, daß wir die Sitten der Gesellschaft, in der wir uns immer befinden, nach und nach annehmen, und größten Theils von Kindheit an durch Beispiele gebildet werden. Wenn wir oft die großen und erhabenen Männer der Vorzeit und unsers Vaterlandes vor uns sähen, wenn sich ihre Thaten vor uns erneuerten, wenn die Regulusse, Themistoklesse und Scipionen vor unserm Angesichte aufstünden, und dem Vaterlande ihre großen Opfer brächten: würde sich nicht unsere Seele erheben, ihr hoher Sinn uns nicht begeistern, und würden ihre großen Gesinnungen nicht nach und nach die unsrigen werden? Man sage mir nicht, daß diese erhabene Beispiele nur in Erstaunen setzen, nicht rühren, daß das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, uns am meisten rühre. Was heißt rühren? Der Grieche, der zuerst für das Trauerspiel Regeln gab, glaubt, der Zweck des Trauerspiels sey, vermittelst des Schreckens und Mitleids von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaft zu reinigen. Korneil setzt diesen Zweck blos in der glücklichen Erre-

gung des Mitleids und der Furcht. Dem sey, wie ihm wolle, darin kommen alle überein, und dies ist durch die großen Muster der Griechen bestätigt, daß der unmittelbarste Zweck des Trauerspiels die Erregung heftiger Leidenschaften sey. Und dies ist der ganze Verstand, den man dem Wort Rührung geben kann. Was ist nun fähiger, unsere mächtigsten Leidenschaften zu erregen, als große wichtige Dinge, die unsere ganze Seele erschüttern müssen? — Gegenstände, die das Heil der Menschheit betreffen? Handlungen von Menschen ausgeübt, die das Erstaunen ihrer Zeit und aller Jahrhunderte ausmachten? Schicksale der Wohlthäter, oder der Geiseln des Menschengeschlechts? Wen das Unglück einer Familie rührt, den muß das Unglück von Tausenden noch weit mehr rühren. Wenn der Mensch meines Gleichen, glücklich wie ich, durch das eiserne Verhängniß zu einem Elenden gemacht, mein Mitleid erregt, so erregt es derjenige weit mehr, der auf dem Gipfel der Glückseligkeit stand, auf Thronen glänzte, und die Welt mit seinen Blicken beherrschte. Tom rührt mich, aber Lear rührt mich weit mehr. Der Fall des Oldenholm schrecket mich, aber der Fall des Königs mehr. Man sagt: der fühlt das Unglück

der das Glück kostete. So muß auch dies wahr seyn: der Unglückliche erweckt am meisten Mitleid, der der glücklichste war. Die Umstände eines Privatmenschen stimmen nur mit den Umständen von sehr wenigen andern überein. Der Roman, den Miß Sara spielt, kann nicht jede Gattung Menschen interessiren. Die Umstände der Großen, so wie sie zum heroischen Trauerspiel erfodert werden, interessiren alle. Wir sehen unser Schicksal gleichsam in das ihrige verwebt. Wenn der Held des Vaterlandes stirbt; so trauern wir alle. Stirbt ein Tirann, oder ein guter Regent, da sehe man nur die Bewegung unter dem ganzen Volke. Wer ist ohne Theilnehmung? Die Schaubühne ist der Spiegel der Welt, und was wahr in der Natur ist, muß auch wahr auf der Schaubühne seyn. Lessing glaubt, die französische Nazion ziehe darum das heroische Trauerspiel dem bürgerlichen vor, weil sie zu eitel, und in Titel und andere äußerliche Vorzüge zu verliebt ist. Daß dies der Fehler der französischen Nazion sey, daß sie in Titel und äußerliche Vorzüge zu sehr verliebt sey, will ich hier nicht bestreiten; der Ausspruch ist ziemlich sonderbar und befremdend. Aber das ist unerträglich, daß ein Mann, der so viel über die

Schaubühne geschrieben hat, behaupten darf, die Liebe zu den Titeln sey die Ursache, daß das bürgerliche Trauerspiel bei dieser Nazion nicht in Schwung kommen will. Soll Lessing in dem heroischen Trauerspiele keinen Vorzug vor dem bürgerlichen als Titel und Rang der Personen sehen? Sah er von dem allen nichts, was seinen Vorzug ausmacht? Wußte er nicht, daß nebst großen Personen auch eine große Handlung erfodert werde? Ist das alles nichts, was er in den Meisterstücken der Griechen entdecken konnte? Shakespear, Korneil, Racine, Voltaire, Crebillon, Dryden sind, leider! zur unrechten Zeit geboren. Sie konnten die Einsicht nicht haben, daß ihre Stücke die Rührung nicht hervor bringen würden, welche die Dramen und bürgerlichen Trauerspiele künftiger Zeit hervor bringen würden. O des Jammers unserer aufgeklärten Zeiten! Es ist niederschlagend, wenn man sich die Seichtigkeit der meisten unserer Nazionalstücke denkt, dieses romantische Gewäsche, das den Verstand öde läßt, und nur die Oberfläche des Herzens berührt. Ja die Oberfläche des Herzens; denn die meisten dieser Stücke, wenn sie auch das erste mal ihre Wirkung haben, erregen bei der dritten oder vierten Vorstellung fast all-

gemeines Gähnen. Wo nichts für den Geist ist, da ist auch wenig für das Herz. Eine große Handlung ist immer ein großer Gegenstand, kann immer unsern ganzen Geist beschäftigen. — Erhabene Gesinnungen großer Männer hören wir tausendmal gern. Wir dünken uns selbst groß, wenn wir diese Erhabenheit fühlen, und wir sind es wirklich, wenn wir sie so fühlen, wie sie. Das bürgerliche Trauerspiel ist tausend großer Züge nicht einmal fähig. Das Soyons amis, Cinna, ist nur erhaben in dem Munde eines Cäsars; das Medea superest des Seneka kann nur Medea sagen; das qu'il mourut des alten Horaziers ist das Wort eines Römers. das Seyn oder nicht Seyn macht im Munde Hamlets eine ganz andere Wirkung, als im Munde des Jünglings in den Holländern. Das Vous des Voltaire ist nur in der einzigen Situation groß, da es zu Oedip gesagt wird; und was ist erhabener, schreckender und niederschmetternder, als die Ausrufung Oedips im Sophokles: Wehe! wehe! nunmehr ist alles klar! Wenn Jojada sagt: je crains Dieu, Cher Abner, et n'ai point d'autre crainte, so ist nichts erhabener; aber nur in der Situation, in der es gesagt wird; so ist auch jenes: Narcisse c'en

est

est fait: Neron est amoureux; und je crois valoir au moins les rois que j'ai vaincu; und die Stelle des Porus: nous savons: que les Dieux ne sont pas des tyrans —

Le fils de Jupiter passe ici pour un homme.

L'or, qui nait sous nos pas, ne corrompt point nos ames —

und das große Wort des Hatto in den Römern in Deutschland: Deutschland spricht mit Rom, und endlich das bekannte im Makbeth: Er hat keine Kinder. Die Beispiele sind zahlreich, und ich begreife nicht, wie man den Werth derselben erkennen, und nicht zugleich die Vorzüge des heroischen Trauerspiels einsehen könne. Indeß scheint es nicht, daß edler Geschmack den Vorrang gewinne. Das Vorurtheil ist zu mächtig; wenige Gesellschaften sind mit Leuten besetzt, die ein gutes Trauerspiel aufführen könnten; und wo sind Dichter, die Meisterstücke verfassen werden?

Die That des Virginius ist einer der rührendsten und glänzendsten Züge der römischen Geschichte. Der Decemvir Claudius Appius entbrannte von einer schändlichen Begierde gegen die schöne Virginia, die Tochter eines tapfern,

edlen Römers, und die Braut des wackern Icilius. Alle Künste, die dem Geiste der Verführung eigen sind, wurden angewandt, sie der Ehre zu berauben. Vergebens. Virginiens Schamhaftigkeit vereitelte alles. Nun schritt Appius zur Grausamkeit und Gewaltthätigkeit. Er giebt seinem Günstlinge, dem Marcus Claudius, den Auftrag, Virginien vor Gericht als seine Leibeigne zu fodern. Claudius behauptet öffentlich, das Mädgen sey in seinem Hause geboren, von einem seiner Knechte erzeugt, und ihm durch List entwendet worden. Der Richter war Appius selbst, und der Spruch erfolgte, wie es vorher beschlossen war. Man kann sich das Erstaunen Virginiens, den Jammer der Familie denken. Der Vater ist im Lager. Die Beleidigte flehte umsonst die Hülfe der Quiriten und des Volkes an. Icilius tobt vor Wuth und Schmerz, macht die Ungerechtigkeit des Richters und sein schändliches Beginnen offenbar, ruft Götter und Menschen zu Hülfe, trotzt allen Qualen, verachtet den Tod, und bringt das Volk auf seine Seite. Appius bleibt unbeweglich. Da er sich aber in Gefahr sieht, nimmt er einigen Schein der Gerechtigkeit an, verschiebt die Vollziehung des Urtheils, und

Icilius gewinnt so viel Zeit, daß er den Vater aus dem Lager rufen kann. Nun erscheint Virginius selbst vor dem Volke, in Trauerkleidern, mit seiner Tochter und einigen Matronen. „Ich wage täglich, sagt er, für euch, für eure Kinder und Gattinnen mein Leben. Kein Römer kann sich kühnerer, größerer und mehrerer Thaten fürs Vaterland rühmen, als die sind, die ich that. Aber was nützt das alles, wenn wir Rom erhalten, und das Schrecklichste leiden müssen, was uns zugefügt würde, wenn wir in Feindeshände fielen?" Icilius that seiner Seits ebenfalls das Aeußerste, seine Braut zu retten. Das ganze Volk ist in Bewegung. Virginius erhebt seine Hände gegen den Richter; „Appius, sagt er, ich habe meine Tochter zur Ehre, nicht zur Schande erzogen; hier ist ihr Bräutigam: du willst sie schänden! Wollt ihr Gattung Menschen euch, wie das wilde Vieh, vermengen? Ich weiß nicht, ob es diese hier leiden werden; gewiß die, die Waffen tragen, dulden es nicht." Appius läugnet das schändliche Beginnen, beschuldigt Virginiens Vertheidiger des Aufruhrs, und befielt, das Urtheil zu vollziehen. Lictoren und Wachen umgeben ihn; Zorn blitzt aus seinen Augen, und das

Volk weicht. Nun steht die Edle hilflos da, eine Leibeigene, geopfert der Schande, zur Beute der Unzucht. Die Gewaltthätigkeit hat ihre höchste Stufe erreicht. Der tapferste Römer soll nun sehen, wie ein Elender ihm seine Tochter raubt, sein Blut zum Stande der Leibeigenschaft erniedrigt, und dem Mädgen von edler Erziehung das schändlichste der Laster zur Pflicht macht. Alle Hülfe ist verschwunden, alle Aussicht zur Rettung. Nun erblicken wir den Virginius in seiner Größe, erblicken eine römische That. Er bittet noch einmal, das Mädgen sprechen zu dürfen, das er für seine Tochter hält, ergreift einen Dolch, und indem er sagt: Nur so, meine Tochter, kann ich dich von der Leibeigenschaft retten, stößt er ihr den Dolch ins Herz. Er zeigt den blutigen Leichnam den Römern, und sie entschütteln sich des Jochs der Tirannen. Welch ein herrlicher Stoff zum heroischen Trauerspiel! Große Handlung, abstechende, starke Karaktere, tragische Situationen, mächtige durch einander kreuzende Leidenschaften, allgemeines Interesse, plötzliche Glückswechsel, und selbst die schönsten Züge zu einem vortrefflichen Plane liegen schon in der Geschichte. Der Geist des alten Roms, das Schick-

sal derjenigen Nazion, die nachher die Welt überwand, die größten Männer des Menschengeschlechts, Roms erste Helden, die Väter der Mariusse, der Brutusse, der Catonen, Scipionen und Cäsarn, die Tugend im Glanze ihres Sieges über die furchtbarsten Tirannen, über Tod und Leben, die Freiheit endlich im Triumphe — alles sind Gegenstände, welche selbst die Geschichte dem Trauerspiele darbietet. Herr Lessing, der eine so schlimme Meinung, und eben so üble Begriffe vom heroischen Trauerspiel hat, übergieng das alles, und veränderte die römische Geschichte in einen Roman. Er glaubte zu gewinnen, wenn er die Römer in Menschen unserer Zeit ummodelte; als wenn jene erhabenen Gegenstände, würdig aller Völker und aller Zeiten, vor unsern Augen nicht mehr ihre Kraft haben würden; oder als wenn das schwächere, kleinere und unbedeutlichere mächtiger in unsere Leidenschaften wirken könnte, als das größeste, stärkste und erhabenste. Der stolze, unbiegsame, wilde, grausame Appius, vor dessen blitzendem Auge Rom zitterte, ist in einen Schmetterling verwandelt, in einen italienischen Prinzen, der bis zum Mitleide einfältig ist. Statt des kühnen Günstlings Clau-

dius, der, in seinem Unternehmen so sicher, und alles bis auf den letzten Punkt bringt, sehen wir einen kurzsichtigen Höfling, einen Straßenräuber und einen dummen Bedienten. Der thätige wuthathmende Icilius ist hier ein Graf Appiani, der vom ganzen Vorgange nichts erfährt, und beym Stücke nicht viel mehr zu thun hat, als daß er sich erschießen läßt. Virginius, der tapferste Römer, Roms Erhalter, der sich rühmen darf, daß kein Römer mehr Thaten that, als er, ist hier ein Oberster, der uns nicht mehr interessirt, als ein jeder Oberster, der ein aufbrausender braver Mann ist, und seine Tochter liebt. Virginia ist hier ein Mädgen, das weder eine Italienerin noch Römerinn ist. Die Handlung selbst verliert alles von ihrer Größe, und was noch schlimmer ist, alles von ihrer Wahrscheinlichkeit. So weit können Lieblingsmeinungen auch Männer von Geschick verleiten. Ich will die Vergleichung nicht weiter treiben. Sie zeigt den eigentlichen Werth der Emilia Galotti nicht. Es ist nur Beweis des Abstandes zwischen dem heroischen und bürgerlichen Trauerspiel. Es sind freilich auch Beweise des Unrechts, das Lessing hat, so herabwürdigend von jenem zu sprechen; Beweise des Schadens, den er durch

Einführung seines Vorurtheils dem Geschmacke zufügte; Beweise des fast allgemein gewordenen Nachbetungsgeistes; Beweise der Kurzsichtigkeit so vieler Theaterschriftsteller, und endlich Beweise der traurigen Lage der deutschen Schauspieldichtkunst. Allein ich will Weitläuftigkeiten meiden, und dieser wichtige Gegenstand verdiente durch eine besondere Abhandlung ins Licht gesetzt zu werden. Laßt uns Emilia Galotti als bürgerliches Trauerspiel betrachten, und aus diesem Gesichtspunkte sein Verdienst bestimmen. Aber einen Augenblick alle Vorurtheile bey Seite. Es liegt wenig daran, wer der Mann ist, der beurtheilt wird, und wer der ist, der urtheilt. Aber es liegt der ganzen deutschen Nazion daran, daß Unwissenheit, Irrthümer und falscher Geschmack verbannt, und die Stimme der Marktschreierey und des Nachbetungsgeistes erstickt werde. Ob es in der Natur sey, daß ein Vater, der nicht wahnwitzig ist, seine einzige geliebte Tochter ohne Ursache umbringe (denn eine nicht hinreichende Ursache ist in diesem Fall keine) ist wohl kein Gegenstand des Streites. Auch sind die Meinungen über Emilia Galotti bald nicht mehr getheilt. Es ist fast zur allgemeinen Stimme geworden: wider Odoardos Handlung em=

pört sich die Natur. Und fürwahr, wie sollen wir die That des Vaters ansehen? Als eine große Handlung? Eine große Handlung setzt Vernunft zum Voraus. Laßt uns sehen, ob wir Menschenverstand darinn finden. Der Prinz sucht auf eine feine Art die Tochter vom Vater zu trennen, damit er Gelegenheit habe, ihre Gunst zu gewinnen. Der Vater versucht nun nicht das Geringste, dieses zu hintertreiben. Odoardo, der mit so vieler Freyheit mit dieser Puppe von Prinzen spricht, der den elenden Plan des Marinelli so leicht zernichten, sich sogar an beiden wegen Ermordung des Grafen Appiani rächen könnte; dem noch eben so viele Wege, seine Tochter zu retten, übrig waren, als Klugheit, Entschlossenheit und Standhaftigkeit wider Dummheit, Schwachheit und Feigherzigkeit ausfindig machen können; dieser Odoardo weiß nichts bessers zu thun, die Verführung seiner Tochter, die mit dem Geiste der alten Heldinnen erscheint, zu verhüten, als ihr das Herz zu durchbohren. Die That ist kaum geschehen, so sieht auch Odoardo seine Thorheit ein. „Gott! was habe ich gethan,“ ruft er aus; und dieses zeigt, daß wir die That nicht einem großen Gedanken eines großen Mannes zuschreiben sollen. Ich will hier die Sittlichkeit der Sache

selbst nicht untersuchen: ich gienge so nicht unmittelbar auf meinen Zweck zu. Wäre die That nur theatralisch sittlich, oder wahr. Aber darinn liegt das Unheil. Ich mag das menschliche Herz erforschen, wie ich will, tausendmal alle tragischen Scenen aller Zeiten mir vor Augen stellen; ich finde den Grund dieser Handlung nicht im menschlichen Herzen. Gattinnen fielen durch ihre Gatten, Brüder durch Brüder; Kinder färbten ihr Schwerd mit dem Blute ihrer Väter; Väter tödteten ihre Töchter, Mütter ihre Säuglinge. Es geschah aus Leidenschaft, Wahnsinn, oder Irrthum, oder auch nach Grundsätzen. Wahnsinn, Irrthum und Grundsätze haben aber hier nicht statt. Leidenschaft? Welche? Zorn, Rache, Wuth? Diese müßten sich wider den Prinzen und Marinelli ergießen. Furcht oder Verzweiflung wegen unvermeidlicher Schande seiner Tochter? Da müßte er im Falle des Virginius seyn. Aber in diesem ist er nicht, bey weitem nicht. Die Haupthandlung dieses Trauerspiels ist also vollkommene Ungereimtheit. Man sage mir nicht, daß die That Odoardos oft Wirkung that. Warum nicht? Wenn ein Narr aufträte, der alles ohne Ursache rechts und links tödtete, und die Schaubühne mit Leichen füllte, das

müßte auch wirken; aber es wäre die Wirkung nicht, welche die Schaubühne bezielt; es wäre Empörung der Natur, nicht Erregung starker Leidenschaften. Das Trauerspiel Emilia Galotti hat einige ganz vortreffliche Scenen, zu Zeiten unverbesserlichen Dialog, nicht selten Witz, auch gute Sittensprüche, und manchesmal wahre Darstellung der Natur. Unsere Neugierde wird erregt, die Handlung geht ungehemmt fort, die Episoden stimmen zum Ganzen, die Verwicklung wird immer enger; aber das alles macht noch lange kein Trauerspiel aus. Denn außer dem, daß die Auflösung des Knotens jener im Tempel des hammonischen Jupiters ähnlich ist, außerdem, daß dasjenige, was das Vorzüglichste seyn soll, Vernunft und Natur beleidigt: so fehlt dem Stücke durchaus noch jenes mächtige Interesse, das unser ganzes Herz beschäftigen, unsere Sinne fesseln, und unsere Leidenschaften hinreissen muß.

Die erste Bestrebung des Dichters muß seyn, daß er uns die Handlung gleich Anfangs wichtig mache. Das ist hier ganz verfehlt. Ein Prinz wünscht in den Besitz eines Mädchens zu kommen; das Mädchen ist verlobt: also kann er seinen Zweck ohne Verbrechen nicht erreichen.

Was ist nun natürlicher, als daß wir gleich für dieses Mädchen eingenommen werden müssen; daß ihr Karakter und ihr Schicksal unser ganzes Herz beschäftige, damit jeder Vorfall, jede Scene, jedes Wort uns interessire? Aber von diesem Mädchen, von Emilia Galotti, erblicken wir in dem ganzen ersten Aufzuge nichts; nichts von ihrem Vater, nichts von ihrem Bräutigam und ihrer Familie; nichts von allem, was uns das wichtigste gewesen wäre. Sie wird oft genennt, aber wir kennen sie nicht. Man zeigt ihr Bildniß, aber mehr um dem Prinzen Gelegenheit zu geben, seine Liebe auszukramen, als uns für sie selbst einzunehmen. Und warum zeigt man uns einen Schatten, da wir sie selbst sehen, und ihren Karakter kennen sollen? Warum hören wir erst gegen Ende des ersten Aufzugs — flüchtig — aus dem spöttischen Munde des Marinelli — etwas von ihrer Empfindsamkeit, und vom Prunke ihrer Tugend: da nichts mehr, als diese Tugend, diese Unschuld, diese edle Emilia vor unsere Augen sollte gestellt werden. Livius ist nur Geschichtschreiber: aber seine erste Sorge ist, daß er Virginien und ihre Familie mit Zügen schildert, die allen Bezug auf unser Herz haben. Dann ists nicht mehr bloßer Vorwitz, der uns

auf die Geschichte aufmerksam macht; unser Herz hat seinen großen Antheil daran; es ist mit in das Schicksal Virginiens verwickelt; wir vergessen alles übrige, ja uns selbst, und nichts in der Welt ist uns wichtiger, als sie. Dieß ist der Gang der Natur; dieß sind die feinen glücklichen Griffe der Kunst, dieß ihre großen unfehlbaren Zweckmittel, und dieß die erste Regel, die dem Schüler gegeben wird.

In dem ganzen ersten Aufzuge der Emilia Galotti erscheint keine einzige Person, die auf unsere Theilnehmung Anspruch machen könnte. Der erste ist ein Prinz, der verliebt ist, dessen Karakter wir übrigens nicht kennen, der, um das wenigste zu sagen, uns ganz gleichgültig ist. Unser Herz hat also nichts mit seiner Leidenschaft zu schaffen. Im Gegentheil ist nichts gewissers, als daß Menschen, die uns gleichgültig sind, und uns viel von ihrer Liebe schwatzen, uns oft gar noch lästig werden.

Die zweite Person, die auftritt, ist ein Maler, dessen Unterhaltung mit dem Prinzen, wo nicht langweilig, doch berechnet auf den Zweck, zu lang wird.

Die Rolle des Marinelli ist am besten ange-

legt: aber aufs Höchste macht er uns neugierig auf den Ausgang der Sache.

Die unbedeutendste Rolle des Stückes, der Rath des Prinzen, der kömmt, und auf immer verschwindet, giebt noch den rührendsten Zug im ersten Akte, indem er den Kopf schüttelt, da da der Prinz ein Todesurtheil so sehr gerne unterschreiben will.

Zu Anfange des zweiten Aktes sehen wir auf einen Augenblick die Eltern Emiliens. Dann kömmt eine lange Scene zwischen dem Bedienten und einem Straßenräuber, nun endlich erst erblicken wir Emilien.

Die Scene ist schön, und läßt uns hoffen, daß wir von nun an nichts mehr als höchstwichtiges zu erwarten haben. Emilia ist ein wohlerzogenes, unschuldiges und frommes Mädchen. Die Art, wie sie ihrer Mutter den Vorfall mit dem Prinzen erzählt, ist einnehmend. Jetzt scheint die Zeit gekommen zu seyn, wo wir Leidenschaften mit Leidenschaften, oder Leidenschaften mit Tugend im Kampfe sehen werden; wo die Größe Emiliens sich stufenweise enthüllen, durch einen rührenden Zug über den andern uns entzücken, und unsern Geist mit Erstaunen und unser Herz mit Empfindungen des Mitleids er-

füllen wird, oder mit Empfindungen des stolzen Vergnügens, eine edle Seele stets im Kontraste mit dem verachteten und überwundenen Laster auf dem Throne, in den gefährlichsten und schrecklichsten Situationen sich immer gleich zu sehn, zu sehen, wie sie nach manchem Siege, in mannichfaltigen Gestalten, über alles, was Menschen sonst selten besiegen, endlich selbst über die Gewaltthätigkeit, über die Wuth und Raserey eines verzweifelnden, gekrönten, mächtigen, und alles zertrümmernden Liebhabers erhaben triumphiret.

Aber wie sehr ist unsere Erwartung getäuscht. Ungefähr nach der Mitte des zweiten Aufzuges ist Emilia verschwunden. Dann sehen wir sie im dritten Aufzuge noch einmal (mit vieler Unwahrscheinlichkeit, wie sie es sogar selbst anmerkt) im Vorübergehn, vom Prinzen in sein Zimmer begleitet, und dann nicht mehr, im ganzen vierten nicht, und im fünften erst ganz am Ende, da sie vom Vater getödtet wird.

Man sollte fast glauben, der Dichter hätte vergessen, daß die Heldinn des Stückes auch etwas dabei zu thun haben solle. Wir haben es fast immer mit dem Prinzen und Marinelli, mit Marinelli und dem Prinzen zu thun. Das Un-

glück überhaupt ist, daß durch die Anlage des Gedichtes, bis über die Hälfte desselben auf einer Seite alles ruhig seyn muß, weil man von allem, was vorgeht, nichts weiß; wodurch denn zu den schönsten Zügen und Situationen, deren der Gegenstand fähig ist, die Hauptgelegenheiten abgeschnitten sind. Freilich glaubte der Verfasser am Ende alles gut zu machen, da er Emilien mit dem Geiste einer Römerinn erscheinen läßt. Aber hierinn liegt eben der große Widerspruch in der Rolle Emiliens. Wir sahen die Ungereimtheit der That des Vaters: aber Emiliens Handlung ist noch unbegreiflicher. Der Dichter vergißt vollkommen, daß die Italienerinn eine ganz andere Erziehung, andere Begriffe, anderes Religionssystem hat, als die Römerinn: er vergißt auf einmal, daß er die Römer zu Italienern umgestimmt hat, und daß Emilia nicht Virginia ist. Sie will sich tödten, und da es der Vater nicht zuläßt, reizt sie ihn, daß er sie umbringe. Das Mädchen, das so fromm, so andächtig, so ganz seiner Religion ergeben ist, das nach den Grundsätzen dieser Religion, die es so sehr verehrt, und in der es so sorgfältig ist erzogen worden, den Selbstmord zum wenigsten

für ein eben so grosses Laster, als den Verlust der Unschuld halten muß, soll sich nun ohne Bedenken umbringen wollen, wegen einer entfernten Gefahr, aus Furcht vor einem Verbrechen, das zu begehen oder nicht zu begehen immer von einem freien Willen abhängen wird; und soll noch Wunders glauben, was für eine schöne grosse That es begehe! Das Mädchen, das vor kurzem von nichts, als von der Messe, von Andacht, von Tugend, gewiß nicht nach dem Begriffe der Stoiker, und sogar (etwas kindisch) von Träumen und ihrer Bedeutung sprach, reizt jetzt, gleich einer stoischen Heldinn, ihren Vater zum Morde, beruft sich auf das Beispiel der alten Römer, spricht, als wäre sie mit Cato in einer Schule erzogen worden, und erfüllt buchstäblich das:

Vanae fingentur species: ut nec pes nec
caput uni reddatur formae.

Lieber Vater Horaz! dein goldner Mund hat schon vor tausend und vielen hundert Jahren das Ding den Dichtern so sehr eingeprägt. Du hast das alles mit so vieler Laune gesagt:

Amphora coepit institui, cur urceus exit?

Wer sollte denken, daß nicht der mittelmäßigste Dichter dich verstünde?

Vom

Vom Prinzen sagte ich, daß er eine Einfalt wäre, nicht darum, weil ers nicht ganz natürlich seyn könnte; sondern um den Abstand zwischen ihm und dem Marius zu zeigen. Das ist auch nicht das fehlerhafteste seiner Rolle; sondern dieses: daß sie ganz uninteressant bleibt. Die Schaubühne fodert Karaktere. Schwachheiten und Leidenschaften werden uns wichtig, je nachdem es Schwachheiten und Leidenschaften einer geliebten, geschätzten oder verabscheuungswürdigen Person sind. Wenn uns Shakespear die Leidenschaften eines Menschen sehen läßt, wie ganz sehen wir den Menschen selbst, wie tief in die letzte Falte seines Herzens! Das ist der Hauptfehler der meisten heutigen Schauspiele, daß uns die Personen, die da vor uns seufzen, ausrufen, weinen und schreien, nicht bekannt gemacht werden. Man glaubt vielleicht (wenns doch noch giebt, die es aus Gründen thun) auf diese Art gerade zu auf unser Herz loszugehen. Aber wer unser Herz überraschet, und den Verstand nicht zum Bürgen des Besitzes erhält, dessen Sieg ist nicht dauerhaft. Hierinn liegt die Ursache, warum manche Stücke, die übrigens für sehr gut gehalten werden, bei der vierten und fünften Vor-

stellung unausstehlich sind, wenn sie schon bey der ersten von Wirkung waren.

Dichter! willst du dich des menschlichen Herzens bemeistern, so mache den Verstand dir zum Freunde; der allein übergiebt den Schlüssel zu dieser Festung.

Rührung ohne Ueberzeugung ist Schwachheit des Herzens, Entnervung, Kränkeley romantischer Seelen.

Die Gräfin Orsina ist eine Nebenrolle, aber besser gezeichnet, und bringt mehr Leben und Bewegung ins Stück, als alle übrigen, den Marinelli ausgenommen, dessen Karakter ausgezeichnet ist, und der allein vom Anfange bis zum Ende handelt. Die Scene zwischen der Gräfin Orsina und Marinelli ist eine Art Episode, aber vielleicht die schönste Scene des Trauerspiels. Nur ganz am unrechten Orte; denn dort sollten wir keine Episoden sehen, sondern zur großen Haupthandlung vorbereitet und gestimmt werden. Auch die Scene zwischen Marinelli und Appiani ist gut: nur scheint mir immer Marinelli ein Hofmann, wie sich der Gelehrte in seiner Studirstube einen denken mag. Was er spricht und thut, ist zwar immer Intrike, immer Nebenweg und schlechter Weg; aber so schief und plump

ist alles angegriffen, daß mans kaum aushalten kann. Der Prinz selbst, der kein großer Kopf, und auch kein Kritiker ist, sieht dieses gar oft ein, und zankt sich auch darum fast immer mit seinem Marinelli.

„Ich versprach mir, sagt er ihm einmal, von ihrem Einfalle so viel! Wer weis, wie albern sie sich dabey genommen? Wenn der Rath eines Thoren einmal gut ist, so muß ihn ein gescheidter Mann ausführen. Das hätte ich bedenken sollen.“

Das Hauptverdienst der Emilia Galotti ist der oft ganz meisterhafte Dialog. Die Theatersprache ist in keinem Stücke dieser Art so vortrefflich. Schade, daß es fast durchaus mehr Sprache des Witzes als der Empfindung ist. Zu Zeiten geht es so gar ins Gezwungene, und riecht sehr nach Affektation. Einer Emilia Bruneschi, die viel, sehr viel begehrt, wird alles gewährt, weil sie Emilia heißt. Wie klein! wie kahl! Der Prinz springt auf, zankt entsetzlich mit Marinelli, tobt und rast, nennt ihn Verräther, treulos, &c. daß er ihm so hämisch die Gefahr, die seiner Liebe drohte, verheelet hat. Marinelli aber wußte kein Wort von seiner Liebe; der Prinz konnte nicht einmal eine

Muthmaßung haben; denn er sagt gleich darauf selbst:

„Ach Marinelli! wie konnt ich ihnen vertrauen, was ich mir selbst kaum gestehen wollte."

Wie gesucht! Wie unnatürlich!

„Wenn ich ihnen jemals das vergebe — so werde mir meiner Sünden keine vergeben."

Ein sonderbarer Ausdruck des Prinzen, der im Begriffe ist, eine Schandthat zu begehen. Aber das soll Wink auf Landsitte seyn.

„Hier ist die Bittschrift, sagt der Prinz, einer Emilia Galott — Bruneschi, wollt ich sagen."

Wie affektirt!

Emilia will sich mit einer Haarnadel erstechen. Der Ausdruck und Anblick könnte einen wieder ganz kältlich machen, wenn man auch warm geworden wäre.

Als Odoardo Emilien durchsticht, und ausruft:

„Gott! was hab ich gethan:"

„Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert."

Kann eine Phraseologie zierlicher sprechen, als dieses sterbende Mädgen?

„Huy! daß er da selbst kömmt! Es ist sein Gang.“

Diese Ausrufung Emiliens ist wohl nicht so zierlich. In unsern Gegenden zum wenigsten ist sie nur bey Menschen gebräuchlich, die mit geringern Geschöpfen, als Menschen sind, Geschäft haben.

Als Camilla Rota dem Prinzen sagt:

„Es wäre ein Todesurtheil zu unterschreiben“

Antwortet dieser:

„Sehr gern.“

Warum denn eben sehr gern? das liegt nicht im Karakter des Prinzen. Aber es soll die Heftigkeit seiner Liebe beweisen. Dergleichen Züge kommen noch viele vor, und lassen uns deutlich sehen, wie witzig der Dichter die Stärke der Leidenschaft, worin er seine Personen gesetzt haben will, zu zeigen sucht.

Einen Hauptflecken im Dialog macht die Lieblingsfigur des Dichters, die Korrektion, weil sie ewig bis zum Ekel vorkömmt.

Schlimmer — besser wollt ich sagen. Welch ein Unglück, vielmehr welch ein Glück; Gut, nicht recht gut; recht gut, nein nicht gut ꝛc. ꝛc. Das ist Manier, beleidigt Ohr und Verstand.

Das Trauerspiel Emilia Galotti ist beissende Satyre auf die Großen, die sich der Wollust ergeben, und sich von boßhaften, niederträchtigen Menschen beherrschen lassen. Satyre hört und sieht das Volk immer gern, besonders wenns Fehler derjenigen betrift, die höhern Standes sind. Dies und der Name des Dichters und die unzähligen schlechteren Stücke, von denen unsere Schaubühne wimmelt, auch das Gute, das ich schon bemerkte, und vorzüglich einige Punkte, von denen ich gleich Anfangs sprach, mögen die Ursachen seyn, warum dieses Stück einst so sehr gefallen hat. Ohne Lieblingsvorurtheil hätte der Dichter gewiß bessere Stücke für die Schaubühne liefern können — doch schwerlich im Tragischen und Heroischen; denn die Glut mächtiger Empfindungen ist nirgends sichtbar, und die Flamme des Genies würde aus dem Gewölke der Vorurtheile hervor gebrochen seyn.

Agnes Bernauerin,

ein vaterländisches Trauerspiel in fünf Aufzügen.

Wer kunstrichtert, um zu kunstrichtern, treibt ein elendes Handwerk. Mischt sich die Leidenschaft ein: so ist er ein Niederträchtiger. Es ist leichter zu tadeln, als selbst eines Werkes Schöpfer zu seyn. Darum ist auch des Kritisirens in Deutschland weder Grenze noch Maaß. Wie bald sind die wenigen Weisen gezählt, die mit umfassendem Geiste ein Kunstwerk überschauen, und dessen Werth ganz zu bestimmen fähig sind? Wie unzählich aber ist das Volk der Kunstrichterlein, die so seicht, so leicht hin, so schwächlich urtheilen,

daß der schlechteste Schriftsteller mit Recht sich über sie alle erhebt. Der Schauspieldichter, der für das ganze Publikum schreibt, ist am meisten, sowohl dem Urtheile der Vernünftigen, als dem Gezische der Tadler und sogar den Pfeilen der Satyre und der Pasquille ausgesetzt. Der Eine beurtheilt ein Schauspiel nach den Grundsätzen der Politik, ein anderer nach den Gesetzen des Staatsrechts; dieser sucht die rührendsten Situationen in den Urkunden der Geschichte, jener bestimmt den Werth nach der Menge, oder nach dem Mangel moralischer Sprüche; sehr viele halten sich an ein Paar Stellen, an einige Ausdrücke oder Wörter; manche fällen ihr Urtheil, je nachdem sie guter oder böser Laune sind, oder nach der Laune ihres Schicksals, nach den Eigenschaften ihres Temperaments und Alters, nach dem Fähnchen auf der Sternwarte der Convenienz, so gar nach einer guten oder schlimmen Verdauung; und nach dem wirklichen Gesundheitszustand ihres Körpers; dann sind ganze Partheyen, die ihren Grund zu tadeln, ohne doch den Schein davon anzunehmen, in der Person, oder im Stand und Geburtsland, und so gar in der Religion des Verfassers finden; und nun kömmt erst der große Haufen, der all das Geplauder

zusammen schwätzt, der lärmt und tobt; und da verschwinden oft vor den Augen des Volkes die größten Schönheiten, wie die Meisterzüge am ausgestellten Bilde der mediceischen Venus unter den Schneeflocken einer rauhen Witterung. Dieses sey nicht gesagt, um den Geist der Kritik zu ersticken. Das Schlimmste hat seine gute Seite, und die Sucht zu urtheilen ist weniger schädlich, als einfältige Bewunderung. Auch hat jeder Freiheit seine Meinung zu sagen; und wer mit Bescheidenheit und Gründen spricht, der muß gehört werden. Nur ist er darum noch lange kein Kunstrichter: denn es bleibt ewig wahr: a u c h m i t G r u n d e h i e u n d d a t a d e l n, i s t l e i c h t. Gewiß ist es aber auch, daß mancher armselige Schriftsteller sich auf dieses Sprichwort zu viel zu Gute thut. Wenn es leicht ist, hie und da etwas zu tadeln: so ist es auch leicht, hie und da etwas Gutes, und dabey viel Schlechtes zu schreiben. In jedem Fache ist alles je schlechter, je leichter, und je besser, je schwerer. Es ist eher eine treffliche Kritik, oder welches eins und dasselbe ist, eine treffliche Theorie geschrieben, als ein schönes Gedicht: aber ob zu diesem mehr Kenntnisse und Fähigkeiten, als zu jenem gefordert werden, das ist eine Frage, die

ich nicht mit ja zu beantworten wagte. Horaz sagt, er wäre ein Wetzstein, der die Messer schärfe, aber nicht selber schneiden könnte. Indessen sind die meisten seiner Gedichte vortrefflich, und bey weitem nicht so sehr dem Tadel unterworfen, als seine Theorie der Dichtkunst, die übrigens das Beste ist, was uns das Alterthum von dieser Art hinterließ. Horaz hatte noch dazu seinen Vorgänger, den Aristoteles, den er wacker benutzte. Jeder urtheilt, sagt man; aber schreibt nicht auch jeder Jüngling Gedichte? Eine gute Kritik ist ja auch ein Werk der Kunst, der Philosophie und des Geschmackes; sie ist Lehre und Beyspiel zugleich, von der höchsten Wichtigkeit, weil die Theorie der Kunst höchst wichtig ist. Keine Rede des Cicero macht ihm so viel Ehre, als sein Werk über den Redner. Wir haben unzählige Theaterstücke in Deutschland, und wirklich einige gute: besitzen wir eine einzige gute Theorie für die Schaubühne? Wir rühmen uns großer Meisterstücke in der Dichtkunst, und in einigen Gattungen können wir uns mit allen Nazionen messen: haben wir eine einzige treffliche Geschmackslehre? und hätten wir diese, würden nicht manche unserer Dichter sich über die Kluft der Vergessenheit geschwungen haben, deren Schriften jetzt

mit dem Stempel des Genies das Gepräg der Geschmacklosigkeit tragen, und in künftiger Zeit ihren Ruf verlieren werden? Denn dieß ist der Vorzug eines guten kritischen Werkes, daß es die Schwester eines jeden andern Kunstwerkes, und zugleich die Lehrerinn des Künstlers ist.

Wer die Tempel der Künste besucht, mit fühlender Seele und forschendem Blicke, um die Schönheit in ihrem Lichte zu zeigen, herrschende Vorurtheile zu bekämpfen, dem bessern Tone Schwung zu geben, die Naturgabe des Künstlers durch Lob zu ermuntern, und durch Lehre zu vervollkommnen, und endlich sinnend am geheimen Triebwerke der Natur und Kunst, nach langer Erfahrung, tausendfachen Beobachtungen, und unverdroßnen Prüfungen den sichern Leitfaden zur Philosophie des Geschmackes zu entdecken, und denselben jedem, der es bedarf, mit patriotischer Wärme in die Hand zu geben: der ist ein nützlicher Bürger. Mit jeder guten Kritik erweitert sich der Denkkreis von tausenden; die Schönheiten werden wärmer gefühlt; die Unwissenheit flieht weiter vom Gebiete der Kunst; das Vorurtheil sinkt tiefer, der Partheigeist wird beschämt; der Künstler glänzt größer und sittsamer; es wird sein Verdienst leuchtender und ehrwürdiger, die

Kunstliebe allgemeiner, das Gefühl feinstimmiger, der Ton edler und geschmackvoller, und die Kunst eilt vorwärts ihrem goldenen Zeitalter entgegen. Dies ist es, was ich zu sagen nöthig fand, ehe ich von der Bernauerin selbst spreche. Vielleicht hören jetzt einige von denen die Vernunft an, die von keiner kritischen Untersuchung dieses Stückes bisher hören wollten. Der Hr. Verf. und das Publikum sehen meine Denkungsart, und erkennen meinen Zweck. Ich hoffe, daß ich weder von jenem, noch diesem einen von denjenigen Vorwürfen verdienen werde, die man gewöhnlich den Kunstrichtern in Deutschland mit Recht macht.

Kein Stück erschien noch auf unsrer Bühne, dem man so allgemein nnd so beständig zulief. Bey der fünften Vorstellung in Zeit vier Wochen war der Schausaal eben so angefüllt, wie bey der ersten. Das ist sehr viel in Mannheim, wo man, so zu sagen, von der Wiege vor die Bühne getragen ward, so viel schönes und herrliches sah, und daher schon mit einer Art Sättigung erscheint, und wo das Theater nicht, wie in jenen großen Städten, den Vortheil genießt, daß bey jeder Wiederholung eines Stückes eine andere Welt Zuschauer sich einfinden kann. Ein Thor

mag dem Publikum beweisen, daß es Unrecht hat, mag ihm sein Gefühl wegkritisiren, mag mit einem Geschichtbuche oder mit Urkunden in der Hand, dem Schöpfer der Bernauerin Hohn sprechen. Ich will alles sagen, was die Ursache seyn kann, warum dieses Trauerspiel so sehr gefällt; aber dann erlaube man mir, daß ich der Pflicht genug thue, die ich über mich nahm, daß ich den Schlack an dem Golde und alles zeige, was die Feuerprobe nicht aushält.

Der Gegenstand des Trauerspieles ist wichtig. Es gilt um nichts geringers auf einer Seite, als einen großen Fürsten von dem Weibe, das er unendlich liebt, von dem er unaussprechlich geliebt wird, zu trennen, und auf der andern dieses Weib, ein Mädchen von niedrigem Stande, wider eine herzogliche Familie, wider Ritter und Landstände, wider die Sitten des deutschen Reiches zur Herzoginn zu erheben, und einst auf den Thron einer Nazion zu setzen. Der Zwist zwischen einem Helden und dem mächtigen Vater des Helden, zwischen dem künftigen Herzog und dem herrschenden, zwischen Albrecht und Ernst. Der Hof, der Adel und das ganze Volk ist in Bewegung, und das Schicksal Bai-

erns hängt von einem entscheidenden Augenblicke ab. Nach den Grundsätzen des Hrn. Lessing sind diese Gegenstände zu abstrakt für unser Herz; aber nach den Bestätigungen der Erfahrung und nach der gesunden Vernunft sind sie just die interessantesten. Das Stück hat einen großen Theil seines Beyfalles der Wichtigkeit des Gegenstandes zu danken.

Plan.

Die Scene öffnet sich, nicht nach dem gewöhnlichen Schlender mit dem Geschwätze von ein Paar Vertrauten, die durch langweilige Erzählungen Gähnen erregen. Agnes und Albrecht erscheinen selbst; sie kommen von der priesterlichen Einsegnung; aus ihrem Munde hören wir gleich die Wichtigkeit der Handlung. Die Unterredung dauert etwas lang, aber sie ist interessant, wir lernen ihre Gesinnungen, ihren Karakter, ihren Zweck, ihre Furcht und Hoffnungen kennen, und empfangen Unterricht und Vorbereitung zum ganzen Stücke. In den nächsten Scenen fängt gleich die Verwicklung an, und das Interesse vermehrt sich allmählig. Albrecht wird zum Turnier berufen; er geht, und läßt seine Gattinn in Voheburg.

Sieben-

Siebenter Auftritt. Nun sind wir in Straubingen, sehen den Herzog Ernst mit seinen Rittern und Räthen. Der Herzog war entschlossen, Albrechten beim Turnier gefangen zu nehmen, in einen Thurm zu verschließen, bis er seine Thorheit ausgeschlafen hätte. Alle rathen zur Güte, nur Vicedom Albrechts Feind nicht. Nach vieler Ueberlegung glaubt man endlich, das Mittel gefunden zu haben, Albrechten von seiner Liebe zurück zu bringen. Man faßt den Schluß, demselben wegen unedler Sitte die Schranken des Tourniers zu verschließen, und so lange verschlossen zu halten, bis er dem Mädchen entsagt. Sonderbar: man hat mit Einer Leidenschaft des Herzogs Albrecht zu kämpfen; nothwendiger Weise wird jetzt noch eine andere gereizt, die dem Staate weit gefährlicher ist. Das Mittel, einen Helden, dem nichts über Ehre seyn kann, ist gewiß öffentliche Beschimpfung nicht. Es soll zwischen Güte und allzugroßer Schärfe das Mittelding sein, und ist das allerärgste, was man thun konnte. Es ist offenbar, daß man ihn aufbringen muß, weit mehr, als wenn man eine Gefangennehmung auf ihn gewagt hätte, und dabei läßt man ihm noch alle Gewalt, seinen Schimpf zu rächen, in der Hand.

Und da es zugleich ein Unrecht ist, das ihm zugefügt wird, so muß man zum voraus sehen, daß Ritter und Volk sich auf die Seite ihres ohnehin geliebten und verehrten Albrechts schlagen werden. Freilich wächst das Interesse durch diesen Entschluß ungemein. Man erwartet wichtige Vorfälle, große Dinge, und wirklich lassen uns die Folgen, jene herrlichen Auftritte beym Turnier, diesen kleinen Flecken vergessen. Aber derselbe war nicht nothwendig, um jene großen Schönheiten hervor zu bringen. Ohne lange Berathschlagungen hätte gähling durch die Strenge und Hitze des Herzogs Ernst alles erfolgen können. Und Leidenschaften sind doch immer theatralischer, als lange Berathschlagungen.

Zweiter Aufzug. Eine waldichte Aue an der Donau nahe an Vohburg. Agnes seufzt nach Albrechten, Zenger unterbricht sie; dann kömmt Nachricht, daß ein Salzzug die Donau herauffahre, und hier windfeyern werde. Sie gehen ins Schloß.

Regensburg. Hier kömmt die herrliche Scene, wo Herzog Albrecht vom Turnier ausgeschlossen wird. Es ist offenbar unbillig, daß einige einen großen Theil der Wirkung, die

dieser vortreffliche Auftritt hervorbringt, dem Turnier selbst, und den Dekorationen zuschreiben. Was sollen Dekorationen und tanzmäßige Kämpfe auf Verstand und Herz? Wahre große theatralische Züge, Leidenschaften wider Leidenschaften, allgemeines Interesse, Thaten voll Kühnheit, Entzweiung eines Vaters und Sohns, schauerliche Katastrophe, und endlich das Wort eines Helden, welches Pomp und Pracht eines stolzen Souveräns, Ritterkämpfe, öffeutliche Feierlichkeit, eine Welt Menschen, alles plötzlich von der Schaubühne verweht. — Das sind Dinge, die unfehlbar die mächtigste Wirkung hervorbringen mußten. „Wer, ruft Albrecht, nachdem er sich vertheidigt, und die Unschuld seiner Agnes auf seine Ehre genommen hat, wer wagt es, mein Ankläger zu seyn? Marschälle! öffnet die Schranken!“ Man wehrt: Albrecht senkt die Lanze gegen einen Marschall; dann wirft er sich über die Schranken, und zieht das Schwert. „Gegen die Schurken, die mich entehren, gegen alle, die ihnen beizustehen wagen.“

Pienz. Die Foderung ist billig, die Turniergesetze heilig; rechtfertiget euch.

Albr. Mit dem Schwerte, nicht anders.

Getümmel. P. Zenger (zieht auch)

Ernst. (Kömmt vor die Schranken) Ich bin dein Ankläger.

Albr. (Steckt ein) Ihr? mein Vater! — entehrt euren Sohn in Gegenwart der Ritter Deutschlands? Vor seinen Unterthanen?

Ernst. Schweig. Weiche von den Schranken, Verwegener! oder rechtfertige dich. Als Vater, als Kampfrichter, fodere ichs, befehl ichs dir. Der deutsche Adel soll richten zwischen uns, und Baiern soll Zeuge seyn.

Albr. Schildknappe, bring meine Lanze. (man bringt sie, und er bricht sie.) Ich breche sie, ich will nicht mehr turnieren: wers noch thut, dem sei Rache geschworen, so lang ich athme. Das Turnier ist aus. Nun sprech ich mit euch, gnädiger Herr und Vater; Ich bin eben der Albrecht, der Wittelsbacher, der vor zehn Jahren bei Alling die Schlacht gewann; der zweimal die Böhmen und Hußiten von Baiern zurück geschlagen u. s. w. Seht mich an! Verkennt ihr einen meiner Züge? Oder will es wer versuchen, ob ich Arm und Schwert, oder Herz und Muth verwechselt habe? Nun ich war in euern Geschäften in Augsburg, verrichtete, vollendete sie. Ihr waret zufrieden. In Ruhe schlummerte mein Vaterland, und ich sah dort

ein Mädchen von edler sanfter Bildung; setzt ihr eine Krone auf, sie schiene Kaiserinn; laßt Stralen um ihr Haupt schimmern, und ihr malet eine Heilige u. s. w. Nie habe ich ihr Bette bestiegen: sie ist Jungfrau; wer das Widerspiel behauptet, hebe den Handschuh auf (er wirft seinen Handschuh auf den Boden). Um meiner Würde nichts zu vergeben, gieng ich öffentlich von Augsburg fort; Liebe führte mich wieder hin, aber in Friedenstracht, wie die Männer einher gehen, die uns und unser Volk richten, und der Gesetze Stimmen sind. Ich hörte nichts von euch, gnädiger Herr, als zuweilen Boten eures Zornes, die oft so sprachen, daß ich Gott um meine waffenlose Kleidung dankte; nichts von Geschäften; nichts von Fehden; nichts, das mich als Sohn oder Vater aufgerufen hätte. Jetzt sollte nur ein Turnier seyn, ich kam pfeilschnell auf den Ruf meines Vaters und der Ritterpflicht — — und die Schranken werden vor mir verschlossen, und Albrechten wird beim Spiele der Lorbeer vom Haupte gerissen, den er auf Schlachtfeldern geerndtet hatte, mit dem ihn Kriegsheere und seine Nazion geschmückt haben? Richtet nun Ritter Deutschlands! steht auf wider mich, meine Landsleute, ihr Baiern!

Ernst und viele Ritter dringen darauf, daß er seiner Liebe entsage.

Großer Lärm.

Albrecht. Entsagen? Ich nehme es auf mit allen, die das rufen, auf Lanz und Schwert, u. s. w.

Ernst verbietet den Kampf.

Vicedom. Um einer bürgerlichen Dirne wegen wird kein Ritter fechten.

Albrecht. Ehre genug, wenn ich mit ihm fechte (zieht und schlägt den Vicedom mit dem Rücken des Schwerts). Ihr aber, Verwegener! fechtet nimmer; ich entehre euch; ich, euer Herzog.

Ernst. (zieht und schlägt Albrechten eben so) Und ich dich, dein Vater, mit dir ficht niemand mehr.

Noch größerer Lärm; Zusammenlauf der Ritter; Aufruhr des Volkes rc.

Albrecht. Ihr werdet fechten, ihr, ehemals mein Vater! gegen Albrechten werdet ihr fechten, dem die Nazion, gewöhnt unter seinem Befehle zu siegen, folgen wird. Auf, meine Baiern! wer Ottens Enkel liebt, wer mit mir für Religion und Vaterland gekämpft hat, folge mir!

(Eine Menge Ritter und Volks umstehen Albrechten) Rottet euch, werdet Kriegsheere! Ein Wittelsbacher, hinter dem seine Baiern stehen, kann auch Deutschland Trotz bieten. Auf! fort! (ab mit allen, die ihn umgaben. Das Volk lauft ihm nach, und lärmt).

Ernst bleibt stehen, betäubt, seine Räthe und wenige Ritter um ihn her.

Ich kenne nichts auf der deutschen Schaubühne, das mit dieser Scene in Ansehung der Wirkung kann verglichen werden. Wer sie sah, der wird gewiß nicht mit Herrn Lessing die Macht des Heroischen im Trauerspiele verkennen, Vaterland und Staat für zu abstrakte Dinge erklären, und dem Großen und Heldenmäßigen die Kraft zu rühren absprechen.

Der Akt endiget sich mit einer frostigen Berathschlagung zwischen Ernst und seinen Räthen. Man beschließt, eine Gesandtschaft an Albrechten zu schicken, wozu Thorringer und Gundelfinger gewählt werden. Das Stück nimmt nun einen andern Gang. Das Feuer ist auf einer Seite ganz erloschen, und auf der andern sucht man es zu dämpfen. Jedoch das Interesse fällt nicht; es erhält sich, und wächst im

dritten Aufzug durch die Rolle der Agnes und Thorringers.

Dritter Aufzug. Albrecht kömmt wieder zu Agnesen. Er zeigt sie den Rittern, die ihn begleitet. Sie schweigen. — Ich wünschte: es hätte einer für alle etwas gesprochen, das das Interesse für Agnes vermehrt, und gezeigt hätte, was wir von ihnen für Sie und Albrechten im Schlachtfelde zu erwarten haben. Er zeigt sie ihnen als seine Frau.

Die Ritter. (unter einander) Seine Frau?

Das ist alles, was sie sagen, dann werden sie entwaffnet, und wir bleiben im Zweifel, ob sie über das, was sie sahen und hörten, vergnügt oder misvergnügt abgehen.

Die Scene zwischen Agnes und Albrecht ist schön und rührend. Er erklärt ihr, daß er entehrt ist, daß er Rache nehmen, und sie Herzoginn seyn werde, oder er todt. Agnes sucht ihn auf die edelste Art von dem Entschlusse, sich zu rächen, abwendig zu machen.

Albrecht. Agnes! Was fürchtest du hinter meinem Schilde?

Agnes. Nichts für den Herzog, aber alles für Albrechten, und in dem nur leb ich ja! — Albrecht! Lieber! wird das Band, das uns

bindet, enger geknüpft seyn, wenn ihr das, so euch an euren Vater bindet, zerrissen habt? Werdet ihr lieben können das Ehebett, vom Blute eurer Unterthanen bespritzt — Sieger und Herzog! wird euch dann nicht die Bürgerstochter zu theuer gekauft seyn? Und werdet ihr nicht zurück schaudern vor dem Preise der Empörung, des Vatermordes? — —

Liebte ich euch denn nicht als Bürgersmädchen, und muß ich Herzoginn heißen, um euch ewig zu lieben? Und muß Blut unsern Bund versiegeln, daß er auch edel scheine? Albrecht! ist euch ein schuldloses tugendhaftes Herz, das euch ganz hingegeben ist, nicht adelich genug? Rächen an euerm Vater! — Albrecht! laßt uns fort ꝛc.

Albrecht. Liebes Weib, wolle es nicht, denn du würdest es mich auch wollen machen.

Die Gesandschaft vom Herzog Ernst kömmt. Gundelfinger richtet nichts aus. Albrecht bleibt bey dem Entschlusse: Agnes oder Krieg! Thorringer, ein verehrungswürdiger Greis, dringt mit aller Macht der Gründe in ihn, und rührt ihn. Von dieser vortrefflichen Scene bey Untersuchung von Thorringers Karakter ein mehreres. Albrecht ergiebt sich; man läßt

ihn hoffen, daß Ernst Agnesen als seine Frau erkennen werde. Die Fehde ist abgethan, und seine Leute werden abgedankt. Der Akt endigt sich in Straubingen mit einer Rathhaltung des Herzogs Ernst mit seinen Räthen. Dies ist der dritte Akt, der sich mit Berathschlagungen endigt — freylich kein Vorzug im Plane. Es wird beschlossen, Albrechten weg zu rufen, und dann Agnesen zu bereden, daß sie ihn verlasse oder sie mit Gewalt wegzunehmen, und wenn kein ander Mittel ist, aus der Welt zu schaffen. Nun handeln Räthe und Ritter gegen Albrechten unredlich, und das Stück würde sinken, wenn nicht Agnes das ganze Interesse erhielte.

Vierter Aufzug. Die neue Gesandschaft bringt einen Brief vom Herzog, worinn Gnade angeboten, und Albrecht aufgefodert wird, sich nach Wemding unverzüglich zu begeben ꝛc. Durch Betrug bringen sie ihn weg, und nun ist die edle Agnes in ihrer Macht.

Der Abschied Albrechts von Agnesen ist sehr rührend. Die Zenger trauen der Sache nicht, und fodern, daß die Gesandschaft, Tuchsenhäuser und Tore da bleiben, bis Albrecht widerkomme. Das war eben, was sie

selbst wünschten. Zu größerer Sicherheit besetzet Hans Zenger das Schloß mit 50 Knechten. Aber Albrecht läßt sich alles weis machen, und geht. Freilich sind die Menschen von guter Seele und gerader Denkungsart am wenigsten mißtrauisch. Aber diese Ritter und Räthe können nicht von heute an falsch seyn: und sollte Albrecht den Hof nicht kennen? Er, den man noch kurz vorher zum Turnier berief, und dann ausschloß, der erfahren hat, daß der eine Theil sein Feind ist, und wissen muß, daß keiner an edlem Denken ihm gleicht? Der Kanzler Tuchsenhauser sucht nun seinen Auftrag zu erfüllen: Agnes erscheint auch hier wieder in ihrer edeln Größe. Ich kann mirs nicht versagen, einige Stellen hier anzuführen.

Tuchsenh. Ich komme, euch zu rathen im Namen des Herzogs — Wer kann besser rathen, als der Herr eures Schicksals?

Agnes. Das ist nur Gott. — Doch was befiehlt der Herzog? — —

Keiner meiner Gedanken ist verschwiegen dem Richter der Könige; der Herzog darf sie alle wissen. — Wird er sie wissen wollen? — Und sie richten wie Gott? rc.

Tuchsenh. Wer glaubt ihr zu seyn?

Agnes. Ich war eine arme Bürgerstochter; leider! weis es nun Deutschland. — Ein unbescholtener Name und Keuschheit waren meine Aussteuer, Unschuld mein Reichthum, mein Verdienst. Gott that Wunderdinge an mir, sey es Glück oder Unglück, ich hatte keines verdient. — Nun bin ich Albrechts Weib vor Gottes Angesicht.

Tuchsenh. Also auch wohl Herzoginn?

Agnes. Das ist ein Name. Ein Name, den mir nur Baiern und Ernst geben können, den ich nie verlangen, auch nie wünschen werde, ich müßte denn sonst Albrechts Frau nicht seyn können.

Tuchsenh. Glück und Unglück sind selten Belohnung und Strafe, Verhängniß sind sie; aber dafür ist wohl Rath bey euch, wenn ihr nur wollt.

Agnes. Ich kann nur das wollen, was ich thun kann, das bleiben, was ich bin, oder nicht mehr seyn.

Tuchsenh. Ich will meinen Auftrag kurz heraus sagen, dann könnt ihr wählen. Der Herzog wird nie eure Ehe für giltig ansehen.

Agnes. Armer, betrogener Albrecht! und du bist fort?

Tuchsenh. Das hat Ernst auch geschworen, und wirds halten.

Agnes. Schwur er höher, als bey Gott, bey dem Wir schwuren.

Tuchsenh. Hört! wenn ihr einander denn gar so unbegreiflich liebt, so ists ja auch damit nicht aus; es ist ja nur um den Titel einer Frau zu thun; ihr sahet ja selbst nicht auf Namen und Titel.

Agnes. Ich bin niedrig, aber über diesen Antrag geboren. Auch Albrecht, mein Albrecht mußte mein Gemahl seyn. Sein Herz wählte nicht so tief.

Tuchsenh. Ich kann euch nur sagen und rathen. — Bedenkt euch!

Agnes. Wenn ich da stehen sollte, bis zum Gerichte der Welt, so würde ich heiß fühlen, daß ich ihn überschwänglich liebe; und sagen, daß ich seine Frau bin.

Tuchsenh. Es könnten Zeitpunkte kommen, wo ihr weniger entschlossen sprächet.

Agnes. Spricht man noch darüber jenseits des Todes? rc.

Martert mein armes Herz nicht; seine Sprache ist unwillkührlich. Ihr und der Herzog und alle

Welt könnt nicht auslöschen, was der Schöpfer hinein geschrieben hat.

Tuchsenh. Wißt, daß es ein Staatsverbrechen ist.

Agnes. Ein Verbrechen — und mein Gewissen schweigt? und befiehlt mir zu beharren? Was ist ein Staatsverbrechen?

Es läutet Mittag, das Zeichen, das den Knechten, welche die Gesandschaft mitgebracht, gegeben ist, in das Schloß einzubrechen. Tore bricht mit denselben herein, Zenger wird geschlagen, und Agnes geraubt.

Fünfter Aufzug. Erster Auftritt. Straubingen. Rathhaus. Vicedom sagt dem Tuchsenhäuser, er sollte dem Herzog hinterbringen, daß Agnes gut verwahrt und in Ketten geschlossen sey. Dann ein unedler Wortwechsel, und beide gehen ab.

Zweyter Auftritt. Kerker. Nacht.

Agnes in Ketten, angeschmiedet an einem Stuhl — sie jammert. Ein Waffenknecht holt sie ab zum Gericht.

Dritter Auftritt. Gerichtssaal. Es wird Gericht über sie gehalten, und durch die Hälfte der Stimmen, und durch den Ausspruch des Vicedoms wird sie zum Tode verurtheilt,

Die Antworten, die Agnes den Richtern giebt, sind wieder sehr rührend, und ihrem Karakter vollkommen angemessen.

Fünfter Auftritt. Nun sind wir wieder in Voheburg, und Hans Zenger liegt noch auf dem vorigen Platz in seinem Blute da. Albrecht kömmt: Zenger erzählt ihm den Vorfall.

Albrecht. Waffen! meine Waffen! Ha! wär ich ein Donner, daß ich sie erreichen, zerschmettern könnte.

Zenger stirbt. Albrecht eilt nach Straubingen.

Sechster Auftritt. Agnes wird in die Donau gestürzt, das Volk schreyt wild durch einander, will den Vicedom hineinwerfen, stürmt immer mehr; der Vicedom und die Räthe fliehen. Albrecht kömmt, erblickt Agnesen im Wasser, will sich hinein stürzen, wird gehalten; sie wird todt heraus getragen. Ernst, Gundelfinger und die übrigen kommen; Albrecht wird nach und nach sanfter. Ernst will ihr Andenken verewigen — sie soll in der Urkunde Frau heissen.

Albrecht. Und der Vicedom soll sterben! hier! und sein Wappen an ihrem Grabstein zertrümmert werden.

Alle. Vergebung.

Ernst. Vergebung ist deiner würdig, mein Sohn! Laß Gott die Rache.

Albrecht. Was wäre denn mein Trost?

Ernst. Baiern. (Er umarmt halb seinen Sohn, der an dem Baume über den Leichnam sich stützet. Die andern umher gruppirt.

Die Handlung in diesem Stücke wird deutlich angekündigt, und geht schnell fort, — dies ist eine Hauptschönheit des Planes. Die Verwicklung fließt theils aus den Umständen, theils aus den Karakteren. Die Entwicklung geht stufenweis und natürlich. Das Interesse wächst trotz verschiedenen Scenen, die alles verderben würden, wenn nicht die Rolle der Agnes so äußerst interessant wäre. Dergleichen Scenen sind, wo sich die Ritter Grobheiten sagen; wo sich die Karaktere verläugnen, wo die Verbindung nicht ordentlich, zum wenigsten nicht einleuchtend ist, und wo wir statt feuriger Leidenschaften, die wider einander losstürmten, und unsere Sinne dahin rissen, kalten Betrug erblicken, der auch nicht so ganz natürlich ist, weil wir im Anfange keine Anlage dazu entdecken. Um die Einheiten des Orts und der Zeit hat sich der Herr Verfasser wenig bekümmert. Wir gewinnen dadurch

einige Dekorationen: aber wehe thut es auch dem guten Menschensinne, wenn so die Bäume, Gärten und Wälder wegfliegen; und Säle, Häuser, Paläste und Flüsse daher gewandelt kommen. So heißt es oft: jetzt gehts nach Straubingen, nach Voheburg ꝛc. Nirgend in diesem Stücke ist es auffallender, als da gähling die Richter, Agnes und die Rathsstube verschwinden, und in demselben Augenblicke, auf demselben Platze, nur daß andere Tücher daher schweben, der verwundete Zenger da liegt, an den ohnehin nicht mehr gedacht wird; weil man ihn für todt und begraben hält, weil er eine Rolle gespielt, die uns nicht besonders für ihn eingenommen hat. Die Schaubühne soll die Natur vorstellen; dazu gehört Täuschung; wer wird mich glauben machen, daß in den Paar Stunden, wo ich da sitze, die Herrn da oben alle diese Tagereisen machen? Bald gehts nach München, bald nach Voheburg, bald nach Straubingen, bald nach Wemding; und nachdem sie aussagten, daß sie morgen wieder da sind, erscheinen sie in ein Paar Viertelstunden oder Minuten wieder, und haben alles ausgerichtet. Es ist viel über die Einheiten ge-

schrieben worden, aber es ist schlimm, daß die Natur der Sache selbst nicht jedem die Augen öfnet. Der Herr von Hollberg schrieb ein Schauspiel Ulysses von Ithaka, worinn er das Lächerliche der unnatürlichen Beleidigungen der Einheiten sehr sichtbar macht. Es tritt einer auf, der ankündigt, daß er die Welt durchwandern, alle Mächte aufrufen, und seinen Bart nicht eher abnehmen lassen wollte, bis er ein erstaunliches Heer beysammen hätte, um Troja zu verwüsten. Nach einigen Augenblicken kömmt er wieder mit einem Barte bis auf die Knie, und sagt: Zehn Jahre wandre ich jezt von einem Königreiche ins andere u. s. w. Agnes Bernauerin zeugt zu sehr vom großen Talente des Herrn Verfassers, als daß er nicht alles das, was unnatürlich ist, vollkommen einsehen sollte. Aber sein Beyspiel wird wieder manchen schwachen Kopf verleiten, diese Grundregeln mit weit mehr Beleidigung der Wahrscheinlichkeit zu umgehen, als es unser Dichter that. Es ist schwer, unendlich schwer (wer läugnet das?) nicht aus den Schranken der Einheiten zu weichen: aber der Zweck des Dichters macht sie zur Nothwendigkeit; es sind Gesetze, welche die Kunst in der wärmsten Umarmung der Natur gezeugt hat.

Man

Man frage nicht, wie es oft möglich ist, daß diese Gesetze können beobachtet werden. Das darf kein Dichter fragen. Ich würde ihm sagen: frage deine Muse; sagt es dir diese nicht, so ist es schlimm: Cur ego si nequeo, ignoroque, Poeta Salutor? Freilich tritt zuweilen das Genie aus den Schranken, schüttelt Fesseln ab, schwärmt von dem gebahnten Pfade weg, singt, wie ein Abenteurer, auf dem Parnaß Dinge, die in keines Menschen Sinn gekommen sind; aber da artet es gewiß aus, und auf seinen Wegen hallt ihm unfehlbar das incredulus odi des weisen Vaters Horaz nach, und mit der Stimme Horazens hallt allemal die Stimme des Publikums.

Es ist ein schrecklicher Anblick, da Agnes in die Donau gestürzt wird. Ein großer Theil unsers Publikums kann ihn kaum aushalten. So eine grauenvolle Handlung würde schwerlich auf die französische Schaubühne gebracht werden. Allein das beschuldigt den Dichter noch nicht. Der französische Geschmack hat seine gute Seite, aber schwer ist es, zwischen dem, was erzählt, oder vorgestellt werden solle, die Grenze zu bestimmen.

Horaz sagt freilich: Was hinter der Scene geschehen soll, bringe nicht auf

die Schaubühne; er giebt auch selbst einige Fälle an; Vor den Augen des Volkes soll Medea ihre Kinder nicht umbringen, Atreus nicht menschliches Fleisch kochen, Progne nicht in einen Vogel, und Kadmus nicht in eine Schlange verwandelt werden. Allein Horaz verwirft die Vorstellung dieser Dinge nicht darum, weil sie schrecklich und grauenvoll sind, sondern weil sie keine Täuschung erwirken können:

Quodcunque ostendis mihi sic, incredulus odi.

Die Regel ist aus griechischen Beispielen abgezogen. Hier sehen wir die schauerlichsten Dinge auf der Schaubühne. Die Griechen glaubten, ein Schauspiel sey nicht weniger für das Auge, als für das Ohr. Allein es blieb alles in den Schranken derjenigen Wahrscheinlichkeit, welche Täuschung hervorbringt. Man muß erstaunen, wenn man sieht, wie die großen Männer immer auf die bezielte Wirkung sahen, und darnach sich immer richteten. Sophokles läßt seinen rasenden Ajax alle seine Rasereyen außer der Scene ausüben, und auf der Scene werden sie blos erzählt. Die Erzählung erweckt Schrecken und Mitleid, die Vorstellung würde Lachen erregt ha-

ben. Z. B. Ajax treibt Heerden Vieh vor sich her, und mordet auf die grausamste Art einen großen Theil davon, in der Meinung, er tödte die Gefährdten des Ulysses. Shakespear war nicht so behutsam, seine Nachfolger noch weniger. Hingegen sieht man in einem andern Trauerspiel des Sophokles den verwundeten Philoktet sich in den unaussprechlichsten Schmerzen auf der Erde wüthend und brüllend herum wälzen; er bittet unter dem entsetzlichsten Geschrey, daß man ihm seinen verwundeten Fuß abschneide, daß man ihn tödte, daß man ihn verbrenne, wie er den Herkules verbrannt hat. Das ist fürchterlich zu sehen und zu hören. Ich glaube, man könnte zur Regel festsetzen: Kannst du das Schrecklichste so wahrscheinlich und täuschend vorstellen, daß es zweckmäßige Wirkung hervorbringen muß, so zieh die Vorstellung der Erzählung vor.

Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus,
et quae
Ipse sibi tradit spectator.

Warum sollten den Augen der Menschen nicht die grausamsten und schrecklichsten Dinge gezeigt werden? Das härtet wider das Schicksal.

Charaktere.

Ein nicht seltener Fehler unserer Dichter ist, daß der Held des Stückes am schlechtesten gezeichnet erscheint. In diesem Trauerspiele ist Agnesens Charakter unstreitig der vollkommenste. Er ist von Anfang bis zu Ende sich gleich, von einer Meisterhand mit aller Richtigkeit ausgezeichnet, warm von Kolorit, und ganz schön. Er ist tragisch; denn er ist sonderbar und einzig, und bringt durch seine Sonderheitlichkeit die Heldinn ins Unglück. Sanft, tugendhaft, edel, voll reiner, mächtiger Liebe, unbeweglich in dem, was die strengste Tugend ihr heilig macht, dabey äußerst empfindsam und zärtlich, ganz Herz und Natur — so erscheint Agnes im ersten Akte, und so in jeder Scene bis zu Ende. Ihre Reden kommen fast alle gerad aus dem Innern — aus dem Herzen, das fühlt, von der Tugend gebildet, von keinem Vorurtheile verdorben, aber — von einer zwar unschuldigen, doch mächtigen, grenzenlosen Leidenschaft in Bewegung gesetzt ist. Wie zärtlich und rührend, und wie voll wahrer Natur und glühender Empfindung ist folgendes:

„Mein Albrecht! Gemahl! O ich kann — ich kann nicht reden — noch nicht! immer nur

noch weinen, wimmern an euerm Busen, euch ansehen, hängen an euerm sanften Blicke, küssen die edle, die liebe Hand, sie halten, fest halten, denn sie ist mein, mein! — —

Ich kann nicht denken, wie's kam — da bin ich umarmt von euch, und nenn euch mein. — Ach! konnt ichs nur wähnen damals, was jetzt ist? Gott weis es, wie das Knie mir zitterte — wie das arme Mädchen erschrocken zusammen fuhr, wenn euer glühendes Auge sie traf; und dann doch wieder schüchtern aufblickte, und Albrechten in jeder Stellung gierig verfolgte — dann heimgieng, und weinte, und sich härmte, und wenn alles von Albrecht dem Herzoge sprach, und ihn lobpreiste, allein schwieg, alle Welt scheute, Albrechten immer vor sich sah, und wenn sie nur dachte an seinen Blick, immer neu ihn fühlte, und immer doch ihn dachte, und es doch wieder nicht wagte, hin zu gehen, wo sie ihn hätte wieder sehen können. — —

Liebe! Liebe! gieb mir meine Ruhe wieder, wie als ich unbewußt meines Herzens, Albrechten noch nicht gesehen hatte; als in sorgenloser Unschuld stille meine Tage einer auf den andern flossen, wie diese kleinen Wogen. Gieb sie mir wieder, oder meines Albrechts Umarmung. —

Ich war zufrieden mit meinem Stande; ich wollte ja nicht lieben ꝛc.

Allmächtiger! du webtest in das Innere das — nennt sich das, was mich in Albrechts Arme warf? Du machtest ihn zum Sohne eines großen Fürsten, mich zur armen Bürgerstochter. — Ich bin auch ein Mensch! du bists auch Albrecht! ich bin unschuldig an deiner Würde. — —

Stille, stille ängstliches Herz, poche nicht so. Er liebt mich ja; er ist ja mein Gemahl; er kömmt ja wieder! — — immer ängstlicher, bänger? Ach! Liebe! ist das dein Lohn?

Tod! oder sollte dieser schauervolle Ort meine Wohnung werden? mein lebendiges Grab? — Auch das! (küßt ihre Ketten) so seyet ihr mein Brautschmuck, bey euch schwöre ich sie wieder die ewige Liebe. — (Pause. Weint.) Aber verdient hab ich doch Kerker und Fesseln nicht! nicht den Tod! ꝛc.

Nichts kann edler seyn, als was sie Albrechten bey Ankunft der Gesandten seines Vaters sagt: Ich gehe, Albrecht! ich eile weg. Es sind vielleicht Boten des Friedens; hört sie! hört sie! Nur euch, wäret ihr ein Bauerssohn, will ich mein haben! nur euch! — kann es aber nicht seyn? Müßt ihr Herzog bleiben? Darf

ich lieben den Mann, der so eine Kette um den Hals trägt? Nun! sey es! gerne! — noch mehr! wenn ichs könnte für euch! Mein Blut sey Siegel des Friedens zwischen Vater und Sohn, Albrechten und Baiern.

Nichts erhabners, als die Antwort, die sie den Richtern giebt. „Albrechts Unterthanen können seine Frau nicht richten, und der Vicedom nicht die Frau seines Feindes. Doch ich will antworten. Wen hat Unschuld zu scheuen?

Oberrichter. Das Gericht sagt euch, eure Ehe sey nicht gültig.

Agnes. Es kann nicht wider Gott sprechen, der uns verband. — —

Oberrichter. Wenn Albrecht sich giltig vermählen wollte, ließet ihr ihn frey?

Agnes. O das wird er nicht! — Doch gerne, wenns sein Glück wäre; aber auch dann könnt ich und dürft ichs nicht.

Oberrichter. Was hofft ihr vom Gericht? oder von der Gnade des Herzogs? oder von Albrechts Liebe?

Agnes. Von dem Herzoge sollt ich hoffen, daß er das Albrechten gegebene Wort halten werde; von Albrechten ewige Liebe und Treue bis in den Tod; von euch Gerechtigkeit.

Oberrichter. Was könnte euch zu andern Gesinnungen bewegen?

Agnes. Meine Gesinnungen sind unwillkührliches Gefühl, geliebte heilige Pflicht. Nichts kann sie umstoßen.

Oberrichter. Wollt ihr eure Aussagen noch einmal hören?

Agnes. Sie stehen in meinem Herzen geschrieben."

Sehr viele glauben, es sey unanständig, und dem Charakter der Agnes nicht angemessen, daß sie bey ihrem Tode jammert und schreyt. Und doch ist das so sehr in der Natur. Der Verfasser will ja keine stoische Heldinn vorstellen. Agnes — die unschuldige — weggerissen von Albrechten, auf die grausamste Art, als eine Verbrecherinn, zum schrecklichsten Morde fortgeschleppt — soll sie nicht jammern, nicht nach Hilfe schreyen? Daß man doch immer die Menschen sehen will, wie sie nicht sind! Euripids Alceste, jenes erhabene Weib, das mit so staunenswürdiger Großmuth für ihren Gatten, fürs Vaterland sich dem Tode weiht, dieses Weib weint, bebt und jammert, da sie an die Lebensgrenze kömmt! „O Sonne! ruft sie; O Licht des Tages! O Wolken, die ihr über unsern Häuptern dahin rollt! O Erde!

O Palast! O eheliches Bette! O meine Vaterstadt Jolkos! — Schon seh ich den traurigen Nachen! Man schleppt mich fort, Admet! Man schleppt mich zum Tartarus! Siehst du ihn nicht? Es ist Pluto selbst; er schwebt um mich her; er schießt seinen fürchterlichen Blick auf mich — Grausamer Gott! was willst du? Verlaß mich! ich Unglückliche! in welch unbekanntes Land geh ich hinüber."

Entsetzlich und schauerlich, und seelerschütternd ist das Winseln der Iphigenie, als sie erfährt, daß sie sterben soll, und sie ist doch die Edle, die nachgehends fähig war, mit Entschlossenheit sich als ein Opfer fürs Vaterland hinzugeben. Ich führe die Stelle an, nicht sowohl den Verfasser der Agnes zu vertheidigen, als uns an die Griechen zu erinnern.

„O mein Vater, besäß' ich die Beredsamkeit des Orpheus, und die Kunst, Felsen zu bezaubern, daß sie mir folgten; hätte ich die Gabe, durch meine Worte Herzen zu erweichen; ich würde Zuflucht zu diesem Mittel nehmen, um einen Vater zu rühren. Aber ach! ich habe keine andere Beredsamkeit, als die meiner Thränen! Ich weine, und das ist alles, was ich kann. Bittend zu deinen Füßen kann ich nichts sagen, als

daß ich deine Tochter bin. Raube mir das Leben nicht, das ich von dir empfangen habe — ich bin es, die dich zuerst bey dem süßen Namen Vater nannte, und der du den zärtlichen Namen Tochter gabst: ich, die die erste in deine Arme genommen, die väterliche Zärtlichkeit durch tausend entsprechende Liebkosungen gewann. Ach! damals sagtest du mir: o meine Tochter, werde ich einst das Glück haben, dich in deiner Blüthe, und in dem Hause eines glücklichen und meiner würdigen Gatten geehrt zu sehen? Geheftet an deinen Busen, und küssend dieses ehrwürdige Angesicht, das ich jetzt mit meinen Händen berühre, antwortete ich: ach! mein Vater! werde ich die Freude haben, dich eines Tages in meinem Palast aufzunehmen, und deinem Alter die Dankbarkeit zu bezeigen, die ich für eine mühsame Erziehung dir schuldig bin? Diese zärtlichen Unterredungen sind meiner Seele immer gegenwärtig. Ach! sie sind aus deinem Gedächtnisse gewichen, und du denkst an nichts mehr, als an den Tod, dem du mich opfern willst. Ach! König! verbanne diesen schreckbaren Gedanken! ich beschwöre dich bey dem Schatten des Pelops und Atreus, bey einer Mutter, die mich mit Schmerzen geboren hat, und die jetzt meinetwegen die entsetzlichsten Schmerzen

einer zweyten Gebärung leidet. — Wirf zum wenigsten einen Blick auf mich; warum wendest du deine Augen von mir weg? Laß mich deines Anblicks und deiner Umarmung genießen; rühret dich mein Bitten nicht, so laß mich zum wenigsten dieses Pfand deiner Liebe mit in den Tod nehmen. Deine Kindheit, o mein Bruder! wird ein schwacher Beystand für mich seyn. Hilf mir indessen doch mit deinen Thränen, einen Vater zu erweichen, rette mich vom Tode. Ja ein so zartes Alter ist fähig der Empfindung des Mitleids. Du siehest es, mein Vater! das Stillschweigen dieses Kindes redet für mich. Höre die Liebe, und das Mitleid! wir beschwören dich bey deinem ehrwürdigen Angesicht. Du siehest zu deinen Füßen zwey so sehr geliebte Kinder: das eine noch unmündig, das andere in der Blüthe des Alters. Kannst du sie von dir wegstoßen? Um alle deine Einwendungen verschwinden zu machen, denke, daß den Sterblichen nichts theurer ist, als das Leben, nichts schrecklicher, als der Tod. Die Raserey allein kann den Tod erwünschlich machen. So gar ein unglückliches Leben ist mehr geschätzt, als ein rühmlicher Tod.“

Ist so eine Stelle nicht mehr werth, als die

Hälfte unserer Original-Schau- Sing- Trauer- und Lustspiele? Dergleichen Stellen, die so häufig in den Griechen vorkommen, sind so oft nachgeahmt, ausgeschrieben, und unsern Ohren wiederholt worden, und doch, wenn wir sie in ihrem Ursprunge lesen, sind sie uns immer neu; denn die Nachahmungen sind durch den Schmink verdorben; das Wahre, die unerreichbare Einfalt, die Natur ist nicht mehr da. Man hat die Ausdrücke entlehnt, und die Sache nicht verstanden. Es waren kleine Geister; sie haben von dem ausgemalten schönen Bilde Linien geraubt, und eine Mißgeburt damit geschmückt. Ich möchte gern unsern Schauspieldichtern zurufen:

Vos Exemplaria Graeca
Nocturna versate Manu, versate diurna.

aber viele verstünden mich nicht, und dann gehört das Gefühl eines Sophokles und Euripides dazu, die Schönheit solcher Stellen ganz zu empfinden.

Der Charakter des Herzogs Albrecht ist bey weitem nicht so vollkommen, wie jener der Agnes. Er ist theatralisch, aber weder hinlänglich interessant, weder ganz ausgezeichnet. Als Albrecht hat er wenig an sich, daß wir ihn schä-

ßen konnten, und als Herzog hat er Muth und Herzhaftigkeit, aber desto weniger Weisheit und Klugheit. Es ist nicht genug, daß ihn Agnes liebenswürdig findet: auch wir sollten ihn ihrer Liebe würdig finden. Wir sollten an Albrechten sehen, was Agnes an ihm sieht: das neunt sich zwar nicht, was sie in seine Arme warf; aber eben darum, da wir nicht mit den Augen der Liebe sehen, müssen wir um desto mehr Gründe haben ihn zu schätzen, wenn wir uns für ihn interessiren sollen. Ich erinnere mich keiner einzigen Handlung, die Albrechten als Albrechten für Agnes würdig, und uns vorzüglich schätzbar machte. Sein kriegerischer Muth, seine Entschlossenheit, seine kühne Tapferkeit erwecken einigemal Bewunderung, und wenn wir schon alles Gute, was wir von ihm wissen, aus seinem eigenen Munde hören, so macht es doch Wirkung, weil es am rechten Orte angebracht ist. Allein das ist doch immer nur der Soldat — der Held — mehr der Herzog als Albrecht, der doch allein bey Agnes in den Calcul kommt. Selbst seine Liebe hat nicht jenen einnehmenden Ton der alten Einfalt. Zuletzt kömmt ein Zug, zu dem in seinem Charakter keine Vorbereitung ist. Es ist zwar nicht ausdrücklich gesagt, daß er dem Vicedom

vergiebt, aber es scheint so. Ueberhaupt ist es auffallend, daß alle Vergebung rufen.

Der Charakter des Herzogs Ernst ist gut angelegt, aber übel ausgeführt. Er wird uns als ein harter, strenger, unempfindlicher Mann bekannt gemacht, und wenn er das bis zu Ende bliebe, so wäre der Charakter theatralisch, und das Stück würde eine ganz andere — gewiß bessere Wendung genommen haben. Die Handlung wäre mit weit mehr Feuer fortgesetzt, das Interesse weit größer geworden. Die mächtigere Zusammenstoßung der Leidenschaften hätte uns der überflüßigen Berathschlagungen enthoben, mehr Thätigkeit hineingebracht, und Gelegenheit zu tragischen Situationen gegeben. Vermuthlich hat der Dichter Ernsten als Vater zeigen wollen; aber er hört auf das zu seyn, was er war, und ist doch nicht ganz Vater. Fürst ist er gar nicht; denn er weiß bald nicht mehr, was er thun soll, und läßt seine Leute schalten und walten. Zuletzt weint er über das Mädchen, das er von keiner guten Seite kennt, und das der Gegenstand seiner Verachtung und seiner Verfolgung war. Die Gesellschaft des Herzogs Ernst besteht aus lauter Personen, die wenig gegen einander abstechen, und noch weniger Interesse bewirken.

Der **Kanzler** ist am besten gezeichnet. Der **Vicedom** ist ein theatralischer Charakter, aber untergeordnet, und nicht besonders hervorstechend.

Hans Zenger ist zu platt und ungeschliffen. Der Dichter wollte wahrscheinlich die alten rohen Sitten durch ihn schildern, und im Kontraste neben **Agnes** zeigen. Aber es war eine Hauptsitte der alten deutschen Ritter, verehrungsvoll gegen die Damen zu seyn. **Zenger** sagt **Agnesen**, und einigemal selbst **Albrechten** verschiedenes, das sehr auffällt. Z. B. „Da kann man eines Weibes wegen nicht so weg ꝛc.“

Schade, daß **Thorringer** zu wenig mit dem Ganzen verbunden ist. Die Scene, worin er erscheint, ist eine sehr große Detailschönheit, und von auserordentlicher Wirkung. Ich hörte vieles gegen seine herrliche Rede an Herzog **Albrechten** einwenden; aber es gehört unter die schaalen Urtheile, die man täglich über die Schaubühne anzuhören gezwungen ist. Die Rede ist so eingerichtet, daß sie auf **Albrechten** Eindruck machen mußte; das war der Zweck des Dichters; den hat er erreicht: was braucht es mehr? Die **allgemeine** Rührung, die sie im Schausale wirkte, ist die beste Vertheidigung derselben. Die Antwort aber, die **Thorringer** **Albrech**-

ten auf einige wichtige Einwendungen giebt: „Daß er Leidenschaften bedauern könne, aber Thorheiten nicht anhören möge," ist unschicklich. Widerlegung hätte ihm besser angestanden: aber vielleicht hätte er manches nie widerlegt. Warum erinnert er am Ende den Herzog noch, daß es jetzt nur ein Leben kosten, daß ihm Agnes mit jedem Kinde Reue gebähren werde ꝛc." Das ist klein und seines Charakters unwürdig.

Die Charaktere dieses Trauerspiels überhaupt sind nicht sehr abstechend, aber doch nuancirend.

Tragische Situationen.

Die besten sind, da Albrecht vom Tournier ausgeschlossen wird, und, entehrt von seinem Vater, Krieg ankündigt; und in der Scene, wo er ausruft: „Wär ich nie in Augsburg gewesen!" und endlich, wo Agnes zwischen zweyen schrecklichen Dingen eins wählen soll, und Tuchsenhausen so heftig in sie dringt, daß für sie kein Ausweg mehr ist. Der Dichter hat nirgends mehr, als in diesen drey Situationen gezeigt, daß er das Theater und menschliche Herz kennt. Sie sind alle sehr gut vorbereitet; welches so selten in

unsern

unsern Nationalschauspielen anzutreffen ist. In der Vorbereitung zu einer jeden rührenden Lage, sogar zu einer jeden Handlung und zu jedem Gedanken besteht die große Kunst des Schauspieldichters. Ohne Vorbereitung macht das Stärkste keine Wirkung, fällt oft gar ins Lächerliche und Abgeschmackte. Davon haben wir auf unsern Nationalbühnen tägliche Beweise. Der Handwerksdichter glaubt, wenn er nur tragische Dinge auf einander häuft, so habe er ein Trauerspiel geschrieben. Das Schlimmste für ihn ist, daß er nach diesen Dingen die Güte seines Stückes gegen andere mißt, die von großen Männern verfaßt sind, in denen oft nicht die Hälfte von dergleichen Sachen vorkömmt.

Ausdruck und Sprache.

Der Ausdruck in diesem Trauerspiele ist sich nicht gleich. Bald ist er ganz modern; bald nähert er sich mit Würde, bald ziemlich unschicklich der alten Einfalt; sehr oft ist er edel, natürlich, ganz sinnliches Gemälde der Empfindung, aber auch mehrmals des Trauerspiels vollkommen unwürdig. Es ist ein großer Irrthum, wenn man glaubt: man müsse die Sprache der Alten beybehalten, da man ihre Handlungen vorstellen will.

Das ist eben so wenig nöthig, als ihre Mundart, oder die Figur ihres Körpers, oder die Farben ihrer Kleidungen nachzuahmen. Wir wollen Charaktere und Handlungen großer Männer voriger Zeiten sehen, und da ist die Pflicht des Dichters, den besten Ausdruck zu wählen, der möglich ist, diese Charaktere und Handlungen in ihr gehöriges Licht zu setzen. Die alten Wörter sind hierzu gewiß nicht immer die besten. Das geringste was man davon sagen kann, ist, was unser Lehrer sagt: daß sie den abgefallenen Baumblättern gleichen; diese haben Saft und Farbe verloren. Sie sind sogar öfters die unschicklichsten und unnatürlichsten. Sie entstellen das, was der Dichter zeigen will. Tausend Wörter und Ausdrücke, die ehedessen als edel, naiv und höflich im Schwunge waren, sind jetzt niedrig, grob und abgeschmackt. Unser Dichter hat durch den Gebrauch einer Menge unedler Wörter und Ausdrücke seinem Trauerspiele sehr viel geschadet. Einige z. B. Hure u. dgl. sind so gar unanständig, und sollten nie auf der Schaubühne ausgesprochen werden. Man macht keinen Unterschied zwischen dem Gesange Melpomenens und Thaliens. Es ist nichts gewöhnlichers, als den gemeinsten niedrigsten Ausdruck im Trauerspiele zu hören.

Einige trieben den Unsinn des Vorurtheils so weit, daß sie ganz komische Wörter und Ausdrücke tragischen Personen eben in dem Augenblicke, da sie uns zu rühren anfiengen, in den Mund gegeben Es ist wahrscheinlich — gewiß, daß Könige und Helden und die größten Männer oft pöbelhaft schwatzten: aber im Trauerspiele ist der Ort nicht, es anzubringen — ein niedriger Ausdruck kann oft eine gute Situation verderben, nie dem Zwecke des Trauerspieles nützen. Das Trauerspiel und Lustspiel, jedes muß seine besondere eigene Sprache haben

Versibus exponi tragicis res comica non vult;
Indignatur item privatis ac prope socco
Dignis Carminibus narrari Coena Thyestae.
Singula quaeque locum teneant sortita decenter.

Diese horazische Regel liegt in der Natur der Kunst. Die Schauspiele waren vor dem Gesetze. Griechen und Römer gaben sie, und ihre Nachahmer, die Franzosen, die ich von manchem deutschen Schriftsteller oft verachten höre, aber in einer noch weiten Ferne nicht erreicht sehe, traten in ihre Fußtapfen, und können mit jenen hierin oft unsere Muster seyn. Selbst die neuern guten Schriftsteller der Engländer sahen die Wich-

tigkeit der Sache ein, und bestrebten sich, die Sprache im Trauerspiele durchaus über jene des Lustspiels zu erheben. Deutschland hat noch kein Trauerspiel, in dem die Art des Ausdruckes mich befriedigte. Einige nähern sich dem guten tragischen Ausdrucke: allein die meisten unter diesen haben den Fehler, daß sie in Prosa geschrieben sind. Der Vers erhebt die Sprache, giebt ihr Rundung, Bestimmtheit, Wohlklang und Harmonie. Herr Schlegel hat unter den Deutschen den besten tragischen Ausdruck; doch möchte ich ihn nicht als ein Muster vorstellen, wie es in einer sonst schön geschriebenen Abhandlung über das Trauerspiel in der Biblioth. der schön. Wissensch. geschieht; denn er hat dem Reime viel geopfert; und dann ist die Sprache zu Zeiten untheatralisch, so würdig sie der Tragödie seyn mag. Der Verfasser der Agnes Bernauerin wählte eine Sprache, die mehr die Mode einiger Schriftsteller, als Richtigkeit und Schönheit zum Grunde hat. Die vielen Abkürzungen der Wörter, die Unterdrückung der Selbstlauter, Zusammenhäufung der Mitlauter, der öftere Gebrauch des Zeitworts in der Mitte des Sinnes, alles das taugt nicht zur Beförderung des guten Geschmackes in unserer Sprache.

Ich hätte noch von verschiedenen kleinen Fehlern zu reden; z. B. von der Geduld, womit die Ritter, einer des andern Grobheiten anhören; von den Reden dieser Ritter, die zu Zeiten Albrechten selbst erniedrigen, anstatt daß der Charakter Albrechts durch die untergeordneten Personen ins Licht gesetzt werden sollte, indem er einen Hauptheil des Interesse des Stückes macht; von einigen gar unwichtigen und etwas auffallenden Scenen, die zum Glücke die kürzesten sind; von Erniedrigungen, die nicht zum Koturne passen, z. B. „man sieht euch an, daß ihr kein Ritter seyd — Herr von der Feder ꝛc.“ Von kleinen Dunkelheiten, von verschiedenen Unschicklichkeiten, die aber bey der Vorstellung eine unangenehme Wirkung hervorbringen z. B. „ich will nicht Gemahl seyn ꝛc. Henker! nimm die Gel änderstange und tauche sie unter ꝛc.“ Allein da wäre es Pflicht, auch alle kleine Detailschönheiten anzuzeigen, und dieß würde zu weitläufig werden.

Ein schönes Werk, sagt Voltair, muß nicht nach seinen Fehlern, sondern nach seinen Schönheiten gerichtet werden. Mich dünkts: beyde fasse die Wagschaale, wenn das Urtheil richtig seyn soll. Agnes Bernauerin

hat mehr Fehler, als Schönheiten, aber diese Schönheiten sind größer, und überwiegen die Fehler weit. Ich glaube mit Recht behaupten zu können, daß kein Trauerspiel auf unserer deutschen Schaubühne erschienen ist, worin so viel Natur, so viel Wärme, so viel Interesse ist; worin so viel große Züge, und überhaupt so viel Schönheiten sich finden, als in diesem, und daß es mit allen seinen Fehlern das beste ist, was wir in diesem Fache besitzen. Es sind sehr viele Stücke mit wenigern Fehlern als dieses; sie haben aber mehrentheils den Hauptfehler: den Mangel am hohen tragischen Genie. Besser Fehler und große Schönheiten, als keiner und Regelmäßigkeit und Kälte, gleich einer mathematischen Figur. Der Verfasser der Agnes Bernauerin ist der Mann, dessen Fähigkeit ich es zutraue, daß er der deutschen Nation das erste vortreffliche heroische Trauerspiel liefern, und eine neue Epoche zum Ruhme unserer Schaubühne stiften könne. Es liegt schöpferisches Feuer in ihm, und gewaltig strömen die Gefühle aus seiner Seele; er blickt in die Tiefen des menschlichen Herzens, und verstehts, die Saiten der Empfindung zu treffen. Er setzt in Erstaunen und rührt. Nur ist sein Pegasus noch zu Zeiten wie der hora=

zische hinnulus, der dem Zaume trotzet, auf allen Seiten ausschlägt, und sich wider die Regeln der Ordnung und des natürlichen Anstandes bäumt. Ich kann nicht zweifeln, daß der Herr Verfasser dieß alles von selbst einsieht: es käme bey ihm blos auf den Entschluß an, sich unter die Gesetze zu beugen, die der Natur und dem Zwecke des Trauerspiels so angemessen, der Schaubühne, des aufgeklärten Publikums und des großen Geistes so würdig, und durch die Beyspiele der berühmtesten Völker der Welt geheiligt sind. Ich rufe Ihn im Namen des Vaterlandes, und der schönen Wissenschaften und des guten Geschmacks hiezu auf.

Vorstellung.

(Die Beurtheilung der Schauspieler stünde hier zwecklos. Böck, als Albrecht, Beil als Thorringer, Mad. Toscani als Agnes, und Issland als Kanzler zeichneten sich aus. Von den zwey erstern seyen zwey Stellen hier angeführt.)

In den Scenen, wo Albrecht als Held erscheint, zeigt sich Herr Böck immer als ein großer Schauspieler. Nie sahen wir ihn größer, als in der Scene des Turniers. Immer mit dem

Anstand eines Helden, der Aller Augen und Aller Bewunderung auf sich zieht, sprach er da; seine Augen glichen dem Blitze, und seine Worte dem Donner; er belebte die ganze Schaubühne. In zärtlichen Auftritten gieng es hingegen nicht so gut. Oft sprach er mit seiner Agnes, wie mit seinen Rittern. Das Wort: Schwärmerin in der zweyten Scene muß nicht mit dem Tone eines aufgebrachten Gemüthes, oder in dem, wie das was folgt, sondern in dem Tone der Zärtlichkeit, des Zuredens gesagt werden. So mehrere Stellen.

Herr Beil, als Thorringer erweckte Bewunderung. Er brachte die herrliche Rede so warm, so natürlich, auf eine ganz besondere Art, die nur großen Talenten zukommt, so vollkommen nach dem Stufengange der Empfindung vor. Er sagte kein Wort, dem er nicht seine ganze Kraft gab; er beobachtete bey jeder Vollendung eines Sinnes den Eindruck, den er auf Albrechten gemacht hatte, ohne jedoch ihm Zeit zu lassen, eine Empfindung zu ersticken, oder sich von der glühenden Kette seiner Gedanken loszuwinden.

Mono- und Duodramen.

Ein Duodram, das eine Stunde unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht, unsere Sinne durch Täuschung beseelt, die Leidenschaften mit solcher Macht erregt, und in Bewegung erhält, daß das Herz weder ermüdet, noch erkältet, zu sich selbst zurück kommen kann; solch ein Duodram ist ein Werk der Kunst.

Viele zweifeln vielleicht an der Möglichkeit dieser Wirkung, und andere verwerfen gar die Gattung. Ich setze den einen und den andern eine einzige Beobachtung entgegen. Wir kennen in

Trauer- und Singspielen Monologe, welche mächtige Wirkung hervorbringen. Viele davon, herausgehoben aus dem Ganzen, würden nicht minder wirken. Warum sollte man nicht eben das von einem Duodram hoffen dürfen? Mit einem Worte: Das Beyspiel der Griechen rechtfertiget die Gattung.

Indessen muß die ganze Macht der Kunst angewandt werden, wenn ein solches Stück die Theilnahme erregen soll, die man von einem Schauspiele fodert. Der Mensch, der eine halbe Stunde mit sich selbst spricht, muß von der stürmendsten Leidenschaft getrieben werden; aus dieser Leidenschaft müssen alle andern entspringen, alle, die vorzüglich auf die Empfindungen aller Menschen wirken. Diese kämpfen, toben wider einander wie Sturmwinde und schäumende Wellen zwischen Klippen, die über die Meere hervorragen. Da ist keine Ruhe, keine Ebbe, die nicht jeden Augenblick vom Sturme unterbrochen wird. Furcht, Schauer, Traurigkeit, Mitleid, Hoffnung, tödtende Angst, Verzweiflung, Wuth ergreifen alle wechselweise und zugleich das Herz, bemächtigen sich dessen ganz, und beklemmen und foltern es, bis es unterliegt, und das Opfer ihrer unbändigen Macht wird, oder bis eine gewünschte Entwick-

lung, ein gählinger Zufall dasselbe von den Grenzen der Vernichtung zum Gipfel seines Glückes bringt.

Der Zuschauer wird dahin gerissen; ihm wird nicht ein Augenblick Zeit gelassen, an sich selbst zu denken; es ist der höchste Grad von Täuschung. Er erblickt ein rettungsloses Schiff auf der empörten See; der Sturm hat es gefaßt, und stößt es von Welle zu Welle; alle Winde ergreifen es zugleich, und treiben es als ein grausames Spiel ihrer Wuth in Wirbeln herum, bis es an die Klippen hingeschmettert wird, oder eine wohlthätige Gottheit erscheint, die dem Sturme zu weichen gebietet, den Gesichtskreis erheitert, und das Beglückte ans Ufer leitet. Hier kommt erst der Zuschauer zu sich selbst, trocknet seine Thränen, denkt an den Verfasser, und staunt ihn an, denkt an den Schauspieler, und ruft mit Begeisterung ihm Beyfall zu, denkt an den Tonsetzer, und freut sich der schöpferischen Gabe, die jedem Worte Seele und Leben, jedem Gedanken Sprache, und jeder Empfindung Allmacht zum Herzeindringen gegeben hat. Solch ein Duodram wäre das nicht ein hohes Werk der Kunst? Wenn aber der Verfasser statt hinreißender Leidenschaften, Witz und Künsteley zur Triebfeder gebrauchte; wenn er

vorzüglich mit Philosophie und Beredsamkeit, wie der Verfasser des Pygmalion, glänzt, da Ausbruch glühender Empfindungen alle Sinne täuschen, und alle Herzen erschüttern sollte; wenn statt Mannigfaltigkeit, Mischung und ununterbrochene Ineinanderstürmung der Leidenschaften, ermüdende Eintönigkeit herrschte, und nur hie und da Glut des Gefühls einige Funken ausstralte: was könnte man sich von einem solchen Stücke versprechen? Was sollte der Tonsetzer, was der Schauspieler ausdrücken?

Ariadne hat wenig von diesem Bilde, aber vieles von jenem.

Nachtrag.

Wir sind lange genug mit Dramen heimgesucht worden. — Sollte ein größeres Uebel unsere Schaubühnen endlich ganz verderben? Wehe uns, wenn wir den Monodramen- und Duodramengeist einreißen lassen. Wem es an hoher Kraft, an starken Sehnen der Seele, an corneilscher Einbildungskraft, an himmlischem Feuer des Genies, oder an der schönen Gabe der komischen Muse, an

Molierschem Witze, und Kunst und Erfahrung und dem Blicke der Beobachtung und an allem dem fehlte, was ihm den Muth geben könnte, sich ans erhabene Trauerspiel, oder, im Gebiete Thaliens an das Lustspiel zu wagen: der lieferte uns bisher mit leichter Mühe ein Dutzend Dramen, die leer sind und öde, die Seele mit Verschwächung und Schlaffheit behaften, das Herz anempfindeln, und den Geist zur Kränkeley ewiger Gedankenlosigkeit gewöhnen. — Aber jetzt sind die Saiten noch tiefer herab gestimmt — Duodramen, Bruchstücke aus Romanen, aus Dramen, schlechten Tragödien u. s. w. dürften bald zur Mode werden, wenn dem Uebel nicht gesteuert wird — Denn was ist leichter, als eine oder zwey Personen eine Stunde schreyen, weinen, jammern, zürnen, beten, fluchen, verzweifeln, und am Ende sich umbringen lassen? Der unerfahrendste Anfänger sucht einen Namen, Cleopatra, Dido &c. &c. geht seine locos rhetericos durch, legt seiner Heldinn eine Figur nach der andern in den Mund, giebt ihr endlich den Dolch in die Hand, oder läßt alles wieder gut werden, und so ist das Duodram fertig. Was soll da Musik helfen? Was hilft der goldene Rahmen

dem schlechten Gemählde? Doch dieses Gleichniß ist nicht passend. Denn ist das Stück schlecht, so ist gemeiniglich die Musik noch schlechter — Jenes macht schlummern, und diese wiegt das Kind. — Ich habe die Gattung vertheidigt: aber ich werde nie zur Bearbeitung solcher Stücke rathen. Nur das beste Duodram erreicht den Zweck. Wie sollen mittelmäßige (mittelmäßig oder schlecht ist einerley) der hohen Kunst des Schauspiels entsprechen? Rührung, Herzerschütterung, Furcht, Staunen, Mitleid, Schrecken, ununterbrochene Täuschung, Spannung des Geistes der Zuschauer, Emporwallung aller Empfindungen u. s. w. erwirken? Das Trauerspiel, das durch den Zauber der Verwicklung die Neugierde reizt, durch die Mannigfaltigkeit und Ineinandermischung stark gezeichneter Charaktere auf alle Saiten der Empfindung zugleich wirket, durch zusammengekettete Handlungen zu einer großen überraschenden anzustaunenden Handlung fortreißt, das Trauerspiel, sage ich, kann nur mit allem, was die Kunst zu ihrem Zwecke glücklich erfand, diese Wunder hervorbringen.

Und was kann man von einem einfachen, eintönigen, mehrentheils naturwidrigen — (welcher

Mensch schreit und lärmt und tobt eine Stunde lang an einem Stücke?) und kunstleeren Duodram erwarten? Für mich wünschte ich Medea und Ariadne alle Jahr einmal zu sehen; ein geringeres als diese, niemals.

Ist's Vorurtheil oder Leidenschaft?

1779.

Wer von dem Trauerspiele Rodogüne gar nichts Gutes hören, und alles Schlimme wissen will, was man davon sagen, und auch nicht sagen kann, der mag die hamburger Dramaturgie nachlesen. Der spottende Ton steht niemals einem Manne, am wenigsten, wenn er von einem größern spricht; Voltair selbst, der dem Herrn Leßing zur Beurtheilung dieses Stückes den Weg gebahnt (denn dessen muß der, der beyde liest, überzeugt seyn: so sehr auch dieser allen Verdacht der Benutzung von sich entfernen zu wollen scheint); Voltair, den die Laune der Satyre selten

verließ,

verließ, und den der Geist der Spötterey ins Heiligthum begleitete, mäßiget sich, da er von Corneillen spricht. Er sagt alles, was er Ungereimtes in dem Stücke findet: aber er gesteht auch ein, daß es große rührende Züge habe; daß der Charakter der Kleopatra mit allen seinen Fehlern Erstaunen erwecke; daß der fünfte Aufzug erschütternd sey, den höchsten Grad des Tragischen erreiche, und dem Stücke immer sein Glück machen werde: daß der Dichter seinen Kritikern die bedeutende Antwort geben könne: er habe gerührt, er habe seine Zuschauer dahingerissen. Das sagt Voltair, und das freut mich; denn ich höre gern vom Trefflichen gut, und vom Tadelhaften mit Bescheidenheit sprechen. Die Vervollkommnung der Kunst, und die Belehrung des Künstlers fodert, daß man die Fehler großer Männer zeige; aber es ist kein Ruhm, ihre Tugenden zu verschweigen. Eine Probe von dem Tone, in dem Leßing von Corneille spricht: „Dem Dichter, der diesen Namen weniger verdient, der weiter nichts, als ein witziger Kopf, als guter Versificateur ist, dem sage ich, wird die Unwahrscheinlichkeit seines Vorwurfs so wenig anstößig seyn, daß er vielmehr eben hierin das Wunderbare desselben zu finden vermeint. Er knätet seine Erfindungen und die

historischen Materialien in einen fein langen, fein schwer zu fassenden Roman zusammen, und wenn er es so gut zusammen geknätet hat, als sich nur immer Heckſel und Mehl zusammenknäten lassen: so bringt er seinen Teig auf das Drathgerippe von Akten und Scenen, läßt erzählen, läßt rasen und reimen, und in vier, sechs Wochen, nachdem ihm das Reimen leichter, oder saurer ankommt, ist das Wunder fertig; es heißt ein Trauerspiel, wird gedruckt, und aufgeführt — gelesen, und angesehen — bewundert oder ausgepfiffen — beybehalten oder vergessen — so, wie es das liebe Glück will. Denn et habent sua fata libelli — Darf ich die Anwendung hievon auf den großen Corneil machen? oder brauche ich sie noch lange zu machen?"

Es ist nicht zu läugnen, daß vieles in Corneille's Rodogüne mit Recht getadelt wird. Seine Fehler finden sich oft nicht in unsern mittelmäßigen Stücken. — Ist aber die mächtige Kraft des Geistes in unserm Besten, in denen, die man als die Besten rühmt? Entdeckt man jenen Blitz des Genies? Stellen, wie sich im fünften Aufzuge dieses Stückes finden? Stellen, wie der Monolog der 3ten Scene im 3ten Aufzuge, die selbst der scharfsichtige Mendelson für ein Meisterstück des Erhabenen hält?

Man hat so vieles wider die kalte Regelmäßigkeit geschrieben, aber was ist Regellosigkeit und Kälte? Wenn man oft den gedehnten Witz, den Bedientenspaß in ernsthaften Stücken, Wortspiele, platte Zweydeutigkeiten, ungereimte Spitzbubenscenen, überspannte Judenehrlichkeit, moralisirende Stutzerliebe, kältliche Predigten, unvorbereitete Aufbrausungen, Schakespearische Purpurläppchen, Alltagsgeschwätz, Romanenwahrscheinlichkeiten, und eine Menge unnütze, oder unnatürliche, oder zweckwidrige Handlungen wegrechnet; was bleibt uns von manchen hochberühmten Stücken übrig? Ich liebe mein Vaterland, aber ich ehre das Verdienst bey allen Nationen; ich freue mich des Geniedrangs unserer Dichter, ihrer Originalität, ihres Naturgefühls u. d. gl. Aber doch wünsche ich mir einen Mann mit Shakespears unerschöpflicher Reichhaltigkeit, mit Corneille's Geistesstärke, mit Racine's Zartheit und Geschmack, mit Voltairs Einsicht und Beurtheilungskraft, und gar sehr wünschte ich, daß jeder unserer Dichter von sich sagen könnte, was der Verfasser Rodogünens im Angesichte Frankreichs von sich sagen durfte:

Pour me faire admirer je ne fais point de ligue,

Staatliche Bibliothek Bamberg

J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai sans
brigue;
Et mon ambition, pour faire plus de bruit,
Ne les va point quêter de reduit en reduit.
Mon travail sans appui monte sur le theatre.
Chacun en liberté l'y blame ou l'idolatre.
Et sans que mes amis prêchent leurs sentimens
J'arrache quelquefois leurs applaudissemens.
Là content du succés que le merite donne,
Par d'illustres avis je n'eblouis personne.
Je satisfais ensemble et peuple et Courtisans,
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans.

Staats Bibliothek Bamberg

Ward Peter Corneille von Lessing unpartheyisch beurtheilt?

Vorgelesen in der Kurfürstl. deutschen gelehrten Gesellschaft.

Der Ruhm des Peter Corneille, den der mächtigste Minister in der Geschichte Europens und der witzigste Tadler unsers Jahrhunderts bey der französischen Nation nicht schwächen konnten, sank in Deutschlund auf das Wort Lessings. Wir kennen den Ton, in dem von diesem Schauspieldichter in unserm Vaterlande fast allgemein gesprochen wird. Es ist um so weniger nöthig, ihn zu beschreiben, da wir Lessing selbst hören werden, der ihn anstimmte. In seinem Munde liegt alles, was die meisten deutschen Dramaturgen, was manche Schriftsteller, die Corneillen nicht kennen, Schauspieler, die ihn nicht verstehen, und ein grosser Theil vom Publikum, das immer und nie

selbst urtheilt, von ihm sprechen. Ich bitte Sie, meine Herren, wegen dieser Aussage kein Urtheil über mich bis ans Ende meiner Rede zu fällen, und keine Meinung über die Auswahl meines Gegenstandes zum Voraus zu fassen. Sie möchten auf den Gedanken verfallen, mir selbst könnte man die Frage aufwerfen: habe ich ohne Leidenschaft, ohne Partheylichkeit, ohne Vorurtheil gegen den großen Lessing, eine Frage aufgestellt, die jedem bey dem ersten Anblicke wenigstens sonderbar und kühn scheinen dürfte. Ich werde Sie vollkommen in den Stand setzen zu urtheilen, ob mich Vorurtheile beherrschen, oder Liebe zur Wahrheit und Gerechtigkeit leite. Ich bin nicht in dem Falle, in welchem Lessiing mit Corneille war. Eitelkeit verleitet mich nicht, mit einem so allgemein gepriesenen Manne um Ruhm zu ringen. Aber ich habe Billigkeit und natürliches Gefühl genug, Unrecht einzusehen, und Muth genug, es vor einer getäuschten Welt, in den Augen des schwärmenden Vorurtheils und der aufgebrachten Leidenschaft aufzudeckṫn. Wäre es blos um die Rettung des Namens eines großen Mannes zu thun, so lohnte es sich schon der Mühe, einen solchen Schritt zu wagen. Allein dieß ist nicht das einzige bey der Sache, was Ihre Aufmerksamkeit verdient. Es

gilt um nichts geringeres als Wahrheit; es gilt um die Erhöhung und Ehre einer der edelsten Künste; es gilt um die Bestimmung des Geschmackes eines großen Theiles der deutschen Nation.

Denken Sie nicht, meine Herren, daß ich Corneillen wider alle Vorwürfe zu vertheidigen suche. Er war nicht von Flecken frey. Allein wer den großen Mann nach seinen Fehlern beurtheilt, ist ungerecht. Laßt uns untersuchen, ob Lessing nicht in diese Ungerechtigkeit verfiel, ob er mit unbefangenem Geiste und dem Gleichmuthe eines gerechten Richters Corneillen beurtheilte, ob er dessen Werth eben so sehr erkannt, als er dessen Unvollkommenheiten einsah, ob er die Vorzüge und Schönheiten seiner Werke eben so sehr ins Licht setze, und ob er endlich im Tone des Anstands von ihm spreche, den man nicht nur von einem Manne wie Lessing, über Werke eines verdienstvollen Schriftstellers erwartet, sondern von jedem, der sich als Richter aufstellt, fodern darf?

Ich wähle mir aus Lessings Dramaturgie das 29., 30., 31. und 32. Stück, worin er das Trauerspiel Rodogüne, welches Corneille für sein Meisterwerk hält, beurtheilt, und überhaupt das Verdienst dieses Mannes entscheidet.

Werden sie meinen Worten glauben, wenn ich

Ihnen gleich zum Anfange sage, daß Lessing Corneillen das Genie abspricht, daß er ihn blos für einen witzigen Kopf ausgiebt, daß er ihm den ehrenvollen Titel eines Versificateurs, eines Stümpers beylegt, daß er nichts als Ungereimtheiten von Anfange bis zu Ende des Stückes findet, daß er dabey den Ton der Satyre und Spötterey annimmt, und sich sogar niedriger und pöbelhafter Ausdrücke bedienet, daß er endlich nicht von einer einzigen schönen Stelle, und nicht eine Sylbe zur Ehre des Mannes spricht, dem selbst die leidenschaftlichsten Tadler seiner Zeit, seine persönlichen Feinde, Geisteskraft und erhabenes Verdienst einräumten. Ich muß Ihnen gestehen, meine Herren, daß ich beym Lesen dieser Stellen das erstemal kaum meinen Augen traute.

Hören Sie alles aus seinem eignen Munde. „Corneille bekannte, sagt Lessing S. 228., daß er sich auf dieses Trauerspiel das meiste einbilde, daß er es weit über seinen Cinna und Cid setze, daß seine übrigen Stücke wenig Vorzüge hätten, die in diesem nicht vereint anzutreffen wären; ein glücklicher Stoff, ganz neue Erdichtungen, starke Verse, ein gründliches Raisonnement, heftige Leidenschaften, ein von Akt zu Akt immer wachsendes Interesse. Es ist billig, daß wir uns bey dem

Meisterstücke dieses großen Mannes verweilen.“ Ich muß hier im Vorbeygehen bemerken, daß Corneille nicht sagt, er setze Rodogünen weit über seinen Cinna und Cid. Er bekennt, daß er Vorliebe dafür habe, und daß er ihm vielleicht aus blinder Vaterliebe den Vorzug vor jenen gebe. Ich habe, sagt er, es nie gewagt, alle die Zärtlichkeit blicken zu lassen, die ich immer für dieses Stück gehabt habe; dieser Vorzug ist vielleicht bey mir eine Wirkung jener blinden Zuneigung, die viele Väter für einige ihrer Kinder stärker haben als für die andern. Vielleicht mischt sich auch etwas Eigenliebe dazu. Je n'ai jamais osé declarer toute la tendresse que j'ai toujours eu pour celui-ci, cette préférence est peut-être en moi un effet de ces inclinations aveugles, qu'ont beaucoup de péres pour quelques uns de leurs enfans plus que pour les autres: peut-être y entre-t-il un peu d'amour propre etc.

Man sieht, daß zwischen dem Ausdrucke Corneille's und Lessings ein ziemlicher Unterschied ist. Das erste und wichtigste, was man von einem Richter fodert, ist, daß er in der Angabe jeder Sache pünktlich sey. Nach Erzählung der Geschichte aus dem Appianus Alexandrinus, nach einer Kritik über den Titel des Stückes, und nach

gegebenen Beweisen, daß diese Geschichte einen vortrefflichen Stoff zum Trauerspiele gebe, fragt Lessing S. 237.: „Was fehlet (der Handlung) also noch zum Stoffe einer Tragödie? für das Genie fehlt ihr nichts; für den Stümper alles. Der natürliche Gang (der Handlung) reizet das Genie; den Stümper schrecket er ab.“ Nun zeigt Lessing, wie das Genie seinen Stoff bearbeitet, und wie ein blos witziger Kopf dabey zu Werke geht, um uns am Ende begreifen zu machen, daß Corneille nicht den Namen des ersten, sondern des letzten verdiene.

Ist dieß die Forschungsart des unpartheyischen Kunstrichters? Was gewinnt die Kunst dabey, wenn Lessing beweißt, Corneille sey kein Genie, sondern blos ein witziger Kopf, ein Stümper? Der unpartheyische Kunstrichter erläutert die Grundsätze seiner Kunst, erforscht, wie weit ein Stück im Verhältnisse mit denselben steht, zeigt die Abweichungen davon und die Schönheiten desselben und enthält sich solcher Benennungen.

Die Art, wie Lessing seinen Beweiß zu machen sucht, ist noch auffallender: „Man urtheile, ob der große Corneille seinen Stoff mehr als ein Genie

oder als ein witziger Kopf bearbeitet habe. Es bedarf zu dieser Beurtheilung weiter nichts, als die Anwendung eines Satzes, den niemand in Zweifel zieht: Das Genie liebt Einfalt; der Witz' Verwicklung."

„Cleopatra bringt in der Geschichte ihren Gemahl aus Eifersucht um. Aus Eifersucht? dachte Corneille, das wäre ja eine ganz gemeine Frau; nein, meine Cleopatra muß eine Heldinn seyn, die doch wohl ihren Mann gern verloren hätte, aber durchaus nicht den Thron: daß ihr Mann Rodogünen liebt, muß sie nicht so sehr schmerzen, als daß Rodogüne Königin seyn soll, wie sie, das ist weit erhabener. Ganz recht: weit erhabener und — weit unnatürlicher. Denn einmal ist der Stolz überhaupt ein unnatürlicheres, ein gekünstelteres Laster, als die Eifersucht. Zweytens ist der Stolz eines Weibes noch unnatürlicher, als der Stolz eines Mannes."

Woher weiß Lessing, daß Corneille so dachte? Daß er seine Kleopatra darum nicht eifersüchtig schilderte, um keine gemeine Frau aus ihr zu machen? Kann Corneille nicht einen andern Grund

gehabt haben? Wenigstens darf ein unpartheyischer Richter keinen erdichten, wenn der Autor keinen angiebt; am wenigsten aber ihm einen falschen in den Mund legen, wenn er den wahren angiebt. Corneille gab ihn wirklich an; Lessing verschwieg ihn und legte ihm einen falschen auf die Zunge, und nimmt das als einen Hauptgrund mit an, uns zu bereden, Corneillen für einen Stümper zu halten. Wir wollen den Dichter selbst hören. S. 478. J'ai deguisé quelque chose de la verité historique en celui-ci. Cléopatre n'epousa Antiochus qu'en haine de ce que son mari avait epousée Rodogune chez les Parthes, et je fais qu'elle ne l'epouse que par la necessité de ses affaires. Sur un faut bruit de la mort de Demetrius, tant pour ne pas la faire méchante sans nécessité, comme Menelas dans l'Orest d'Euripide, que pour avoir lieu de feindre que Demetrius n'avait pas encore épousé Rodogune, et venait l'épouser dans son royaume pour la mieux établir à la place de l'autre, par le consentement de ses peuples et assurer la couronne aux enfans qui naitraient de ce mariage. Cette faction n'etait pas necessaire, afin qu'il fut tué avant que de l'avoir epousé, et que l'amour que ses deux fils ont

pour elle ne fit point d'horreur aux spectateurs qui n'auraient pas manqué d'en prendre une assez forte, s'ils les eussent vûs amoureux de la veuve de leur père, tant cette affection incestueuse repugne à nos moeurs.

„Ich bin von der historischen Wahrheit etwas abgewichen. Cleopatra heurathete den Antiochus aus Rache, weil ihr Gemahl Rodogünen bey den Parthen geheurathet hatte, und ich lasse sie ihn nur aus Drang ihrer Umstände auf ein falsches Gerücht vom Tode des Demetrius heurathen, sowohl um sie nicht ohne Nothwendigkeit boshaft zu schildern, wie Menelaus im Orest des Euripides; als auch, um Grund zum dichten zu haben: Demetrius habe sich noch nicht mit Rodogünen vermählt, und er komme sie in seinem Reiche zu heurathen, um sie durch Einwilligung seines Volkes sicherer an die Stelle der vorigen zu setzen, und den Kindern die Krone zu sichern, die aus dieser Ehe geboren würden. Diese Erdichtung war mir durchaus nöthig, daß er ermordet würde, ehe er sie geheurathet hätte, und daß die Liebe seiner zwey Söhne zu Rodogünen bey den Zuschauern keinen Abscheu erwecke, welcher ziemlich groß hätte seyn müssen, wenn man gesehen hätte, sie seyen in die

Wittwe ihres Vaters verliebt; so sehr streitet diese blutschänderische Neigung gegen unsere Sitten."

Man halte nun beyde Gründe, Lessings und Corneille's, zur Charakterisirung Cleopatra's gegen einander. Lessing sagt: Corneille dachte: „Das wär ja eine gemeine Frau, meine Cleopatra muß eine Heldinn seyn."

Corneille sagt: „Ich wollte keine blutschänderische Neigung auf die Bühne bringen, um durch den Abscheu, den meine Zuschauer davor hätten, meinem Stücke nicht zu schaden."

Ich glaube nicht, meine Herren, daß jemand unter Ihnen ist, der diese Art Corneillen zu behandeln, als die edelste eines unpartheyischen Kunstrichters ausgeben möchte. Daß übrigens der Stolz überhaupt ein unnatürlicheres, ein gekünstelteres Laster sey als die Eifersucht, ist ein sonderbarer Satz. Die Anlage zum Stolz und zur Eifersucht ist in der Natur des Menschen, keines ist ein erkünsteltes Laster. Der eine hat mehr Anlage zum Stolze, der andere mehr zur Eifersucht. Gewöhnlich ist der Mensch früher und länger stolz, als eifersüchtig, und ich weiß nicht, ob nicht selbst die Eifersucht im Stolze einigen Grund habe: es scheint mir also nicht so ausgemacht zu seyn, daß der Stolz überhaupt ein unnatürliche-

res und gekünstelteres Laster sey, als die Eifersucht. *)

Auch wider den Satz, daß der Stolz eines Weibes noch unnatürlicher sey, als der Stolz eines Mannes, ließen sich vielleicht Einwendungen machen. Aber dem sey, wie ihm wolle, Corneille wollte kein eifersüchtiges, sondern ein stolzes Weib darstellen, und dieß kann kein Grund seyn, daß er kein Genie, sondern ein Stümper sey.

Gesetzt aber, Corneille hätte seine Cleopatra zu einem eifersüchtigen Weibe gemacht; gesetzt, sie hätte sich an Rodogünen aus Eifersucht gerächt, würde dieß wirklich natürlicher seyn, als wenn Rodogüne ein Opfer ihres Stolzes und ihrer Herrschsucht wird? „Einer eifersüchtigen, sagt Lessing,

*) Es ist auffallend, und scheint nur aus Grundsätzen der Theologie entsprungen zu seyn, den Stolz und die Eifersucht unter die Laster zu zählen. Ich will nichts vom Stolze sagen: denn da es einen edlen Stolz giebt, so kann Stolz kein Laster seyn; denn es giebt kein edles Laster. Aber Eifersucht ist eine Eigenschaft, die der Mensch mit den Thieren gemein hat; nun da der strengste Moralist wenigstens die unverdorbene Natur noch unter den Thieren zugiebt, so ist Eifersucht kein Laster, sondern eine selbst der unverdorbenen Natur eigenthümliche Leidenschaft.

S. 241. ist es allerdings natürlich, daß sie gegen ihre Nebenbuhlerin noch unversöhnlicher ist, als gegen ihren treulosen Gemahl.“ Das mag seyn; ist es aber darum hier in dieser Lage natürlich? Welche Nahrung hat die Eifersucht der Cleopatra nach dem Tode ihres Gemahles? Welchen gegenwärtigen Sporn ihrer Leidenschaft, daß die Theilname der Zuschauer erweckt werde? Ist es natürlicher, daß eine Königin ein Weib ermordet, das einst ihren Gemahl reizte, als daß sie ihre Feindin, die durch einen ihrer Söhne ihre Krone erhalten und ihre Beherrscherin werden soll, aus dem Wege räumt? Hat der Dichter mehr Wirkung zu hoffen, wenn Cleopatra aus bloser Erinnerung einer Beleidigung Rache verübt, als wenn er sie in die Lage versetzt, ihre Nebenbuhlerinn auf die höchste Stufe menschlicher Größe an ihrem Platze erhoben zu sehen?

Tu m'estime bien lache, imprudente rivale,

läßt Corneille seine Cleopatra sagen,

Si tu crois que mon Coeur jusque là se ravale,
qu'il souffre qu'un hymen qu'on t'a promis envain,
te mette ta vengeance et mon sceptre à la main.

Wir sehen hieraus, erstens, daß Corneille die Eifersucht nicht ganz aus dem Spiele setzt; daß

er

er aber die Triebe der Handlungen durch neue Leidenschaften: die ihren gegenwärtigen und fühlbaren Reiz haben, stärke, ist wohl nicht untheatralisch, noch unnatürlich.

Wir sehen zweytens, daß Lessings Beschuldigung S. 241. nicht so ganz richtig ist: „Die Cleopatra des Corneille ist blos ehrgeizig, und die Rache einer ehrgeizigen sollte nie der Rache einer eifersüchtigen ähnlich seyn.“

Es ist hier nicht blos von der Rache einer ehrgeizigen die Rede; Gefühl der Verschmähung, beleidigter Stolz, gegenwärtige Gefahr, Grauen vor einer entehrenden Zukunft, alles, was Leidenschaft empören kann, stimmt hier zusammen, und ich überlasse es Ihrem Urtheile, meine Herren, ob dieß alles nicht die Handlung Cleopatra's mehr motivirt, als wenn blose Eifersucht zum Grundtriebe gelegt wäre?

Corneille giebt noch eine andere Ursache seines Verfahrens an, nämlich um Cleopatra nicht ohne Noth boshaft zu machen. Dies wäre sie hier wirklich, wenn sie ohne alle gegenwärtige Gefahr, blos mordete, weil sie ehemals beleidigt wurde.

Warum verschwieg dieß Lessing wieder? Kann ein Kunstrichter nach dem Bedürfnisse seines Systems einer Sache ausweichen, sie verkleinern, verhüllen, vergrößern und unpartheyisch seyn? Wäre auch Lessings Meynung so sehr oder mehr gegründet, als Corneille's seine: stünde es dem Manne an, sich der Schmähwörter eines witzigen Kopfes, eines Versificateurs, eines Stümpers zu bedienen? Wäre Lessing dabey geblieben, zu zeigen, daß Corneille den Charakter seiner Cleopatra übertrieben habe, sie unnatürliche Dinge sagen lasse, und in andere dergleichen Fehler verfallen sey: so hätte er der Kunst einen Dienst geleistet; er hätte dadurch einen wichtigen Beytrag zur Beförderung des Geschmackes unserer Nation geliefert; er wäre mit den großen Kunstrichtern einstimmig gewesen, die schon vor ihm die Fehler Corneille's zeigten; er hätte nichts beleidigendes für den großen Corneille selbst gesagt, der bey aller seiner Vorliebe für Rodogünen bescheiden genug war, öffentlich zu bekennen, „er schmeichle sich nicht, daß dieses Trauerspiel nicht Fehler habe.“ *)

Hätte Lessing nichts wider sich als den Ton

*) S. 475. Examen etc.

seines Vortrages: so wäre dieß schon hinreichend, seine Beurtheilung verdächtig zu machen.

Auf den Seiten 243. 44. 45. 46. 52. 53. 54. sind folgende Stellen: „Aber nicht genug, daß Cleopatra sich an Rodogünen rächt: der Dichter will, daß sie es auf eine ganz ausnehmende Weise thun soll. Wie fängt er dieses an? Wenn Cleopatra selbst Rodogünen aus dem Wege schaft, so ist das Ding viel zu natürlich: denn was ist natürlicher, als seine Feindinn hinzurichten? Gienge es nicht an, daß zugleich eine Liebhaberinn in ihr hingerichtet würde? Und daß sie von ihrem Liebhaber hingerichtet würde? Warum nicht? Laßt uns erdichten, daß Rodogüne mit dem Demetrius noch nicht völlig vermählt gewesen; laßt uns erdichten, daß nach seinem Tode sich die beyden Söhne in die Braut des Vaters verliebt haben; daß die beyden Söhne Zwillinge sind, daß dem ältesten der Thron gehöret, daß die Mutter es aber immer verborgen gehalten, welcher von ihnen der älteste sey; laßt uns erdichten, daß die Mutter sich endlich entschlossen, dieses Geheimniß zu entdecken, oder vielmehr nicht zu entdecken, sondern an dessen Statt denjenigen für den ältesten zu erklären, und ihn dadurch auf den Thron zu setzen,

welcher eine gewisse Bedingung eingehen wollte; laßt uns erdichten, daß diese Bedingung der Tod der Rodogüne sey. Nun hätten wir ja, was wir wollten: beyde Prinzen sind in Rodogünen sterblich verliebt; wer von beyden seine Geliebte umbringen will, der soll regieren.

Schön, aber könnten wir den Handel nicht noch mehr verwickeln? Könnten wir die guten Prinzen nicht in noch größere Verlegenheit setzen? Wir wollen versuchen. Laßt uns also weiter erdichten, daß Rodogüne den Anschlag der Cleopatra erfährt; laßt uns weiter erdichten, daß sie zwar einen von den Prinzen vorzüglich liebt, aber es ihm nicht bekannt hat, auch sonst keinem Menschen es bekannt hat, noch bekennen will, daß sie fest entschlossen ist, unter den Prinzen weder diesen Geliebtern, noch den, welchem der Thron heimfallen dürfte, zu ihrem Gemahle zu wählen, daß sie allein den wählen wolle, welcher sich ihr am würdigsten erzeigen würde; Rodogüne muß gerächt seyn wollen, muß an der Mutter der Prinzen gerächt seyn wollen; Rodogüne muß ihnen erklären: wer mich von euch haben will, der ermorde seine Mutter! Bravo! das nenne ich doch eine Intrigue! Die guten Prinzen sind gut

angekommen! Die sollen zu thun haben, wenn sie sich herauswickeln wollen! —

S. 246. Freylich wird das Stück dadurch ein sehr wunderbares Ansehen bekommen, daß die Weiber darin ärger als rasende Männer, und die Männer weibischer als die armseligsten Weiber handeln: aber was schadet das? Vielmehr ist dieses ein Vorzug des Stückes mehr; denn das Gegentheil ist so gewöhnlich, so abgedroschen! —

Doch im Ernste, ich weiß nicht, ob es viel Mühe kostet, dergleichen Erdichtungen zu machen; ich habe es nie versucht, ich möchte es auch wohl schwerlich jemal versuchen. —

S. 252. Dem Dichter, der weiter nichts als ein witziger Kopf, als ein guter Versificateur ist, dem, sage ich, wird die Unwahrscheinlichkeit seines Vorwurfs so wenig anstößig seyn, daß er vielmehr eben hierin das Wunderbare desselben zu finden vermeinet, welches er auf keine Weise vermindern dürfe, wenn er sich nicht selbst des sichersten Mittels berauben wolle, Schrecken und Mitleid zu erregen. Denn er weiß so wenig, worin eigentlich dieses Schrecken und dieses Mitleid bestehet,

daß er um jenes hervorzubringen, nicht sonderbare, unerwartete, unglaubliche, ungeheure Dinge genug häufen zu können glaubt, und um dieses zu erwecken, nur immer seine Zuflucht zu den außerordentlichsten, gräßlichsten Unglücksfällen und Frevelthaten nehmen zu müssen vermeint. Kaum hat er also in der Geschichte eine Cleopatra, eine Mörderin ihres Gemahls und ihrer Söhne aufgejagt, so sieht er um eine Tragödie daraus zu machen, weiter nichts dabey zu thun, als die Lücken zwischen beyden Verbrechen auszufüllen, die wenigstens eben so befremdend sind, als diese Verbrechen selbst. Alles dieses, seine Erfindungen und die historischen Materialien, knätet er dann in einen feinen langen, fein schwer zu fassenden Roman zusammen, als sich nur immer Heckfel und Mehl zusammenknäten lassen, so bringt er den Teig auf das Drathgerippe von Akten und Scenen, u. s. w. wie oben S. 98.

Darf ich es wagen, die Anwendung hiervon auf den großen Corneille zu machen? Oder brauche ich sie noch lange zu machen?

Ich bitte Sie, meine Herren, urtheilen Sie, ob dieser Ton der Ironie, der Satyre der Ton eines

unpartheyischen Kunstrichters ist? Mir scheint nichts auffallender zu seyn, als die Vorwürfe selbst, welche der Kunstrichter oft ohne allen Grund dem Dichter macht. Ist es nicht höchst ungerecht, Corneillen den Vorwurf zu machen, es sey ihm viel zu natürlich, wenn Cleopatra selbst Rodogünen aus dem Wege schafft? Corneille dachte als großer Dichter auf Wirkung; fehlte er zu Zeiten in Auswahl der besten Mittel, und verfiel ins unnatürliche, so kann man noch nicht sagen, er mied das natürliche, weil es ihm zu natürlich war. Er glaubte nie über die Grenzen der Natur zu gehen; und das Fehlen hatte er mit den größten Genien aller Jahrhunderte gemein, wie er in Ansehung seines großen Geistes mit denselben Aehnlichkeit hat. Ich würde zu weitläufig seyn, wenn ich alles, was ich noch hierüber zu sagen habe hier vorbringen wollte. Nur noch ein einziges Beyspiel des Verfahrens unsers Kunstrichters mit dem Dichter. Corneille schrieb ein Examen zu seinem Stücke, worin er verschiedene Vorwürfe Lessings, die ihm schon zu seiner Zeit gemacht wurden, zu widerlegen sucht. Warum läßt uns Lessing gar nichts hiervon wissen, da er doch sonst Stellen aus diesem Examen anführte? Ueber den so sehr getadelten Charakter Rodogünens sagt er verschie-

denes, daß er wirklich nicht so tadelnswerth scheint. Uebergeht dieß alles ein unpartheyischer Richter? Fand er seine Gründe nicht hinreichend: warum läßt er den Beschuldigten nicht wenigstens sprechen? Warum entkräftet er diese Gründe nicht? Warum verschweigt er sie, und setzt blos Vorwürfe an Vorwürfe.

Doch was kann man anders von einem Kunstrichter erwarten, der seinen ganzen Plan angelegt zu haben scheint, um zu beweisen, daß Corneille den Namen eines dichterischen Genies nicht verdiene, daß er nichts ist, als ein witziger Kopf, ein Versificateur, ein Stümper.

Hatte denn Lessing nicht ein einziges Wörtchen zum Lobe des Mannes, welcher in Europa der erste Schöpfer einer guten Schaubühne war, mit dessen Medea das Jahrhundert anfieng, das man nicht ohne Ehrfurcht das Jahrhundert Ludwig des XIV. nennt, der allen seinen Kritikern nur mit neuen großen Werken antwortete, dessen Cid zum Sprüchworte wurde, daß man von einer schönen Sache zu sagen pflegte, sie sey so schön wie Cid.

und in dessen Cinna der große Conde Thränen vergoß? Hatte Lessing nicht ein einziges Wort zum Ruhme des Mannes, den nach dem Zeugnisse der größten Kenner, nach dem Zeugnisse seiner Tadler und Feinde, in der Erhabenheit seiner Gedanken, in dem Schwunge seiner Gefühle, in der Vortrefflichkeit seiner Gemälde, in der Wahrheit und Stärke seiner Ausdrücke keiner seiner Nation erreicht hat? Nein Lessing hat keines; er hat nichts als Tadel, bittern Tadel, sogar Beschuldigungen und Schmähworte, die er zum Theile auf falsche Sätze, falsche Schlußfolgen und falsche Zumuthungen gründet. Was mag wohl die Ursache dieser Behandlung seyn? Wollte Lessing einen einleuchtenden Beweiß seines großen kritischen Geistes dadurch geben? Nach seinen Worten sollte man dieß fast vermuthen.

S. 254. sagt Lessing: Kann eine hundertjährige Bewunderung wohl ohne Grund seyn? Wo haben Menschen ihre Augen, ihre Empfindungen gehabt. War es von 1644 bis 1767 allein dem hamburgischen Dramaturgisten aufbehalten, Flecken in der Sonne zu sehen, und ein Gestirn auf ein Meteor herabzusetzen?"

Dann nennt er einige, welche schon über die Rodogüne nicht vortheilhaft geschrieben haben; z. B. einen Huronen, der im vorigen Jahrhundert in der Bastille saß; einen Italiener zu Anfange dieses Jahrhunderts, und einen Franzosen, der eine Ausgabe Corneille's besorgte, und viel an dem Trauerspiele Rodogüne tadelte.

„Bey einem von diesen, fährt Lessing fort, ist ohne Zweifel der Dramaturgist in die Schule gegangen; und aller Wahrscheinlichkeit nach bey dem letztern; denn es ist doch gemeiniglich ein Franzose, der den Ausländern über die Fehler eines Franzosen die Augen öfnet. Diesem ganz gewiß betet er nach; — oder ist es nicht diesem, wenigstens dem Wellschen — wo nicht gar dem Huronen. Von einem muß er es doch haben. Denn daß ein Deutscher selbst dächte, von selbst die Klugheit hätte, an der Vortrefflichkeit eines Franzosen zu zweifeln, wer kann sich das einbilden?“

Nach diesem würde mancher muthmasen, Lessing wollte den Ruhm haben, als hätte er ein vorzügliches Werk der Kritik geliefert. Ich kann mir aber dieß unmöglich vorstellen; wie konnte Lessing glauben, daß er durch diese, wie wohl weitläu-

fige Beurtheilnng, besonderes Aufsehen machen würde, da die Fehler Rodogünens drey Jahre deutlich und sehr pünktlich von Voltaire aufgedeckt wurden. Ich finde wenigstens nicht eine einzige Ausstellung von Wichtigkeit in Lessing, die nicht schon Voltair, den Lessing gelesen hat, gesagt hätte. Es ist meistens fast kein Unterschied, als das, wo Voltair sich kurz ausdrückt, Lessing zu Zeiten etwas weitläufiger ist, daß der Philosoph Lessing dasjenige oft satyrisch oder doch mit Ironie sagt, was der Spötter Voltair mit allem Ernste eines Richters vorbringt, und daß endlich Lessing in allen den Stellen nicht mit Voltairen einstimmt, wo dieser dem großen Dichter Gerechtigkeit widerfahren läßt.

Um den Beweiß zu geben, wie nahe Lessing und Voltair zusammenstimmen, lege ich aus beyden einige Auszüge vor.

Lessing. 1767.

— — Corneille besorgte, daß die Zuhörer diese Königinn mit jener von Aegypten gleiches Namens verwechseln dürften. — —

— — Diese Besorgniß gieng zu weit. Wer die ägyptische Cleopatra kennt, weiß auch, daß Syrien nicht Aegypten ist, weiß, daß mehrere einerley Namen geführt haben; wer aber jene nicht kennt, kann sie auch mit dieser nicht verwechseln. Corneille hätte in dem Stücke selbst, den Namen Cleopatra nicht so sorgfältig vermeiden sollen. — — — Kein Scribent, am wenigsten ein Dichter muß seine Leser oder Zuhörer so gar unwissend annehmen, er darf wohl auch denken: was sie nicht wissen, das mögen sie fragen! — —

— — — — Die Cleopatra des Corneille, die mit nichts als Machiavellischen Maximen um sich wirft, ist ein Ungeheuer ihres Geschlechts. — — —

— — — Sicherlich hat keine (Frau) das bey sich empfunden, was Corneille seine Cleopatra selbst von sich sagen läßt: die unsinnigsten Bravoden des Lasters. — —

Voltaire. 1764.

Cléopatre n'est pas nommée une seule fois dans la pièce. Corneille en donne pour raison qu'on aurait pû la confondre avec la Cléopatre de César; mais il n'y eu guère d'apparence que les Spectateurs instruis qui instruissent bientôt les autres, eussent pris cette reine de Syrie pour la maitresse de César. — — —

— — — — On est plus indulgent à la représentation.

Toutes ces Sentences dans le goût de Machiavell, ne prèparent point aux teudresses de l'amour.

Un defaut trop commun au théatre était de faire parler les méchaus princes comme on parle d'eux, de leur faire dire qu'ils sont méchans, execrables: cela est trop éloigné de la nature. — — —

Gegen eine Frau, die aus kaltem Stolze — — — Frevelthaten verübt, empört sich das ganze Herz: wir staunen sie an, wie wir ein Monstrum anstaunen. — — —

Wenn Cleopatra selbst Rodogünen aus dem Wege schaft, so ist das Ding viel zu natürlich. Gieng es nicht an, daß zugleich eine Liebhaberinn in ihr hingerichtet würde? und daß sie von ihrem Liebhaber hingerichtet würde?

— — Cleopatra will denjenigen für den ältesten erklären, und ihn dadurch auf den Thron setzen, welcher eine gewisse Bedingung eingehen will. Diese Bedingung sey der Tod der Rodogüne. — — „Wer von beyden seine Geliebte umbringen will, soll regieren!" — — Der

---

*) Lessing sagt das im Tone der Ironie, was Voltaire als Kritiker ernsthaft gesagt hat.

Voltaire.

Enfin quel intérêt a Cléopatre de dire tant de mal d'elle-même?

Une femme, qui de sang froid se resout à assassiner un de ses fils et à empoisonner l'autre, n'est pour moi qu'un monstre, qui me degoute.

Cléopatre n'est pas reduite à faire assassiner Rodogune et encore moins à la faire assassiner par ses fils.

Elle veut, que le crime tienne lieu d'ainesse. Celui des deux qui ne voudra pas tuer sa maîtresse sera le cadet et perdra le trône; mais si tous les deux veulent la tuer, qui sera roi?

eine geht hin, und schlägt die Prinzessinn todt, um den Thron zu haben, und damit ist es aus; oder der andere geht hin, und schlägt die Mutter todt, und will die Geliebte haben, und damit ist es aus; oder beyde gehen hin und schlagen die Geliebte todt, und wollen beyde den Thron haben rc.

Rodogüne muß gerächt seyn wollen, muß an der Mutter der Prinzen gerächt seyn wollen; Rodogüne muß ihnen erklären: „Wer mich von euch haben will, der ermorde seine Mutter.“

Aus diesem wenigen sehen wir, daß Lessings Hauptabsicht nicht kann gewesen seyn, einen gründlichen Beweiß seines kritischen Geistes in dieser Beurtheilung zu geben.

Bloßer Irrthum kann auch dem Geiste der Unpartheylichkeit nicht zugeschriebeu werden. Sollte man nicht auf die Vermuthung gerathen, Lessing hätte durch Ernledrigung Corneille's einen Beytrag zur Unterstützung seiner falschen Begriffe

Voltaire.

Rodogune cette fille si timide va proposer à ses deux amans d'assasiner leur mère.

die er anderswo von dem heroischen Trauerspiele geltend zu machen suchte, liefern wollen? Ich enthalte mich des Urtheils und begnüge mich, wenn Sie meine Untersuchung als einen Beweggrund ansehen wollen, gegen jeden Orakelspruch, der den Geschmack in theatralischen Erzeugen betrifft, mißtrauisch zu seyn, und es für wichtig genug halten, den in unserm Vaterlande allgemein gewordenen Nachbetungsgeist zu bestreiten.

Hätten Sie je diese große Schwachheit Lessings vermuthet? Lessing schrieb Rettungen großer Männer; wie sehr ward mein Geist bey Durchlesung dieses Werkchens mit Achtung gegen ihn erfüllt! Sein großes, unsterbliches Verdienst um die deutsche Litteratur hat mich kaum mehr für ihn eingenommen, als diese Schrift voll Edelsinn, die seine sonstigen Irrthümer und Mängel vergessen läßt. Nur für das einzige finde ich keine Entschuldigung, daß er den Ruhm eines großen Mannes, und auf eine so kleinfügige Art zu verdunkeln sucht. Daß ich aber öffentlich auftrete, dieß zu ahnden, geschieht, um Deutschland endlich aufmerksam auf die falschen Grundsätze zu machen, die er überhaupt in Ansehung des Trauerspieles ausgestreut und mit blendenden Trugschlüssen empfohlen hat. Möch-

ten Männer von Geiste, von erforderlichen Kenntnissen und geprüftem Geschmacke sich vereinigen, dem fast allgemein dadurch verbreiteten Verderben Einhalt zu thun, und den wahren Geschmack des Schönen und Edeln nach den vortrefflichsten Meistern des Alterthums und neuerer Zeit durch ächte aus der Natur der Sache geschöpfte Grundsätze einzuführen und zu befestigen.

Schilderungen trefflicher Schauspieler.

I. Schröder.

Ein Schauspieler, der fühlt und denkt; der das in der Ausübung zeigt, was Hamlet den Schauspielern zur Lehre giebt. Seine Seele ist unendlich mehr beschäftigt, als es seine Hände und Füße sind; sein Blick ist voll des schöpferischen Geistes, der Hamlet gebar. Er tritt mit Anstande auf, und seine Stellung, seine Miene erheben jederzeit edle Gefühle. Selbst im heftigsten Strome, im Sturme, im Wirbelwinde der Leidenschaften beobachtet er eine Mäßigung, wodurch

diese etwas einnehmendes erhalten. Schröder spricht niemals mit den Zuschauern, steht nicht wie geheftet auf der Schaubühne da, oder wankt, wenn er geht, oder stampft auf wie ein Enkel der Cyclopen. Er schreyet nicht, um verstanden zu werden, oder Empfindungen zu äußern, die nicht in der Seele sind, und deklamirt nicht, wie ein Herold, um ein tragischer Schauspieler zu seyn. Er spricht natürlich; die Worte passen zu seinen Gebärden, und die Gebärden zu den Worten. Nie durchsägt er unnütz die Luft mit den Händen, und verfetzt eine Leidenschaft durch unnöthig vervielfältigte und übertriebene Gestikulationen. Er überladet komische Rollen nicht, um den Pöbel zum Lachen zu bringen; er kommt nicht von der Grenze des Natürlichen weg, und beleidigt nicht durch Karrikatur feineres Gefühl. — Er flickt nichts zu seiner Rolle, und wenn schon manchmal sein Spiel mehr werth ist, als das Werk des Dichters, so will er doch nicht klüger scheinen, (wie jene, die Hamlet Narren nennt) und hält sich blos an das, was er seyn soll. — Er verzerrt das Gesicht nicht, um Schmerz auszudrücken, sperrt den Mund nicht beym Entsetzen auf, und reckt die Hände nicht aus, als wäre er auf die Folter gespannt. Er steht nicht, wie nichtsbedeutend da, wenn er nichts zu spre-

chen hat. Er ist nie außer seiner Rolle. Diese ist ganz in seine Seele verwandelt, wie sich die Speise ins Blut verwandelt. Drum blinzelt er nie gegen den Soufleur, und erschnappt seine Rolle brockenweise, oder erwartet von dessen standesmäßiger Pflicht von Zeit zu Zeit Rettung vom gänzlichen Untergange. Er behält nichts zwischen den Zähnen, nicht einmal die letzten Sylben in der Gurgel. Schröder hat eine edle Bildung, eine geistige Physionomie, ist schlank und wohlgebaut, und degagirt. In gewissen Stücken wandelt er wie ein höheres Wesen einher; die ganze Rolle scheint ihm nichts zu kosten, wie die Worte, die er vom Dichter empfieng; es ist ihm alles leicht, wie von der Natur gegeben; es ist alles sein eigen, selbst das, was er von der Kunst erhielt, auch die Gedanken und Worte des Dichters. Zu Zeiten fährt er wie ein Blitz daher, oder wie der Gedanke, den die Leidenschaft des empörten Geistes gebar. Sein Organ ist hell und angenehm, seine Stimme hat Wohlklang, seine Aussprache ist richtig und verständlich, seine Mundart rein, keiner Provinz eigen, allen vielleicht die beste. Schröder fühlt mächtig jede Situation, jede Stelle, jedes Wort: aber das ist ihm nicht genug; denn Gefühl ist die Gabe für jeden Jüngling von gewissem

Temperamente. Schröder kennt die hohe Kunst, sein Gefühl Tausenden mitzutheilen. Denn er hat jedes Wort, das er spricht, eben sowohl, als seine Rolle, und das ganze Stück tief durchgedacht, in allen Verhältnissen durchgedacht, in jedem Bezuge auf die Menschen, wie sie sind, durchgedacht. Schröder ist der Schauspieler, der allen gefällt, weil er natürlich spielt, aber tausend erhabene Schönheiten fühlen nur die, die tiefe Kenntnisse besitzen, die mit nachdenkendem unverrücktem Blicke auf ihn hinsehen, ihn so sehen, wie man Gemälde Raphaels sehen muß. Sein Geist ist zu allen Rollen fähig; aber die hohen tragischen haben mehr Anspruch auf seine Figur und Bildung. Hamlet und Lear sind seine Meisterrollen. Den König Lear haben wir vor ihm nicht gesehen, und man glaubt, daß man ihn nach ihm nicht besser sehen werde. Hamlet kannte ein großer Theil unsers Publicums erst durch Schrödern, weil ihn die Schauspieler, die ihn vorher spielten, aller ihrer vortrefflichen Eigenschaften ungeachtet, selbst nicht kannten. In Hamlet und Lear, sagt man, ist Schröder bis zum Erstaunen groß; aber in den meisten übrigen Rollen, die er spielte, sahen wir Schauspieler, die zum wenigsten nicht minder gefielen, als Schröder. Mich dünkts, dieß liege mehr in den

Rollen selbst, als in der gleichen Größe neben einander stehender Schauspieler. Unzählige Stücke fodern unendlich weniger, als Hamlet und Lear. Gewisse Rollen haben wenigere Stufen zum Gipfel ihrer Vollkommenheit. Dieser steht nicht so hoch, daß nicht ein vortrefflicher, oder ein mehr als mittelmäßiger Schauspieler ihn erreichen könnte. Sogar die gemeinsten Menschen scheinen oft zu einigen Rollen von der Natur vollkommen gemacht zu seyn. Hamlet und Lear können nur die größten Talente spielen.

Schönheit ist Vollkommenheit; Vollkommenheit ist uns Sterblichen, wenn wir keine Unvollkommenheiten mehr erblicken. Der Kurzsichtige sieht eher eine Vollkommenheit, als der Tiefforschende. Aber dieser sieht an der Vollkommenheit unendlich mehr, als jener. Der viel gesehen, mit beobachtendem Blicke gesehen, viel erfahren, viel gedacht hat, der fordert viel zur Vollkommenheit; aber er kennt auch allen Werth derselben, und wird von ihrem Anblicke begeistert. Je höher die Kunst steigt, desto mehr wird gefodert, weil wir dadurch mehr Licht erhalten. Vor hundert Jahren war vieles schön und angenehm, was jetzt allgemein mißfallen würde. Einige waren schon damals, denen es mißfiel. Ein Brief, den Johann Bap-

tist Rousseau von einem deutschen Hofe nach Frankreich schrieb, giebt ein überzeugendes Beyspiel hievon. Möchten wir dem Zeitpunkte entgegen sehen können, wo man wird gewöhnt seyn, das von jedem Schauspieler zu fodern, was wir an Schrödern sahen, und wo Männer aufstünden, die so weit über ihn reichten, als weit jetzt diejenigen unter ihm stehen, die er in Rollen erster Größe übertroffen hat.

II.

Mad. Toscani.

Ich nahm eine schwere Pflicht auf mich, eine Schilderung von unsern Schauspielern zu geben. Hier finden weder allgemeine Lobsprüche, noch allgemeiner Tadel statt. Es darf nur das Eigene eines jeden gesagt werden. So ganz jeder Schauspieler vom andern unterschieden ist: so ganz verschieden müssen die Schilderungen seyn. Nicht Silhouetten, sondern Gemälde sollen aufgestellt werden — gleichende Gemälde, ohne Karrikatur und Schmeicheley. Schmeicheley? Mein ganzes

Herz würde sich wider diesen Gedanken empören. Aber eben so wenig darf man fürchten, daß ich durch Vergrößerung fehlerhafter Züge das Gemälde entstellen werde. — Man hat mir den Vorwurf gemacht, ich hätte zuviel von Schrödern gesagt. Es kann seyn, daß es manchem zu viel war. Aber ich sagte, was ich an ihm gefunden; nicht mehr, nicht weniger. Es steht jedem frey, seine Meinung einzuschicken: ich bin bereit, sie hier beyzusetzen. Es ist angezeigt, worin Schröder weniger groß ist. Wers bemerken konnte, versteht es auch hier. Harter Ausdrücke werde ich mich nie bedienen, auch bey Schilderung der Kleinsten nicht. Talent und Kunst ehre ich. Mängel sind keine Fehler, und Fehler werden nur angezeigt, daß sie gebessert werden. —

Wenn eine Schauspielerinn von schöner Figur und Bildung, mit sprechendem Auge, von edlem Wuchse, schlank, geschmeidig, mit heller Stimme, wie Silberklang, in geschmackvoller Kleidung, und mit allem dem Anstande auftritt, den man beym Frauenzimmer von der besten Erziehung zu sehen gewohnt ist: so hat sie schon zum Voraus große Ansprüche auf den Beyfall eines Publikums, bey dem die Mängel und Fehler, die diesen Gaben entgegen gesetzt sind, unendlich auffallen.

Mad. Toskani gefiel im ersten Augenblicke, als sie erschien. Ihr Ruhm nahm zu mit der Dauer unserer Schaubühne, und mit der Vermehrung und Veränderung unserer Schauspieler. Ein fühlendes Herz, die schönste Gabe des Himmels, ist ihr zu Theil geworden — Feuer durchglüht ihr ganzes Wesen. — Daher diese Lebhaftigkeit, dieses rasche Wesen, diese alles belebende Munterkeit in muntern Rollen. Daher dieses tief ins Herz Wirkende, dieses hohe rührende im Trauerspiele. Verschiedene ihrer Attituden im höchsten Tragischen wären Studium für Künstler. Ist die Gruppe Laokoons schauerlicher, rührender, seeldurchdringender, herzerschütternder als der sterbende Lear und Cordelia? Möchte der Grabstichel trefflicher Künstler solche Auftritte bearbeiten, statt daß andere jedes Gesicht, das von einem Leibe zwischen Scenen herausgetragen wird, in Kupfer stechen, um armseligen Almanachen eine unnütze Zierde zu geben. Mad. Toskani ist eine Schauspielerinn ohne Prätension. Dieß macht ihr Verdienst nicht nur schätzbar, sondern einnehmend. So würde ich die unschuldige, naive Natur, die Sittsamkeit und Tugend schildern, wie ich Mad. Toskani in einigen Rollen sah. In sanften, gefälligen, reizenden Mädchenrollen erblicken wir sie als eine

Grazie, die aus der Gesellschaft der siegenden Tugend kömmt. Wenn Thränen über eine leidende Gattinn, über gekränkte Unschuld, oder über eine edle, mitleidvolle, trostlose Tochter, oder über eine tugendhafte Liebende vergossen werden, so hat sie Mad. Toskani ausgepreßt. Ich kenne wenig Stücke, worin nicht der Dichter durch diese Schauspielerinn gewinnt, und gewisse Rollen werden nur wegen ihrem Spiele geschätzt. Sie giebt Ausdrücken Feuer, die aus einem kalten Herzen kamen. — Erhebt sich der Dichter, so ist sie begeistert, und das Stück bekömmt einen Schwung, den man im Lesen nicht hoffen durfte. Mad. Toskani hat eine edle Miene, in tragischen Rollen einen edlen Gang; zu Zeiten scheint sie mehr auf der Schaubühne zu schweben, als einher zu treten. Sie schickt sich zu allen jugendlichen Rollen, nur zu jenen nicht, in deren Charakter Züge von Bosheit sind. Ihre Heiterkeit erheitert alles um sie her. Nichts drückt sie glücklicher aus, als überraschende Freude, und die Glut ihres Herzens und Mitleid und kindliche Liebe. Ihrem Bitten kann nichts widerstehen. Sie ruft in das Herz des rauhen wilden Soldaten den Vater zurück, und der Fluch stirbt auf seinen Lippen, und eine Thräne steht im Auge, und wir weinen alle. — So

sahen wir einst Henrietten und den Obersten. „Nein, mein Kind, sagte der vor einem Augenblicke noch unempfindliche Kriegsmann, ich will dich nicht unglücklich machen.“ Der höchste Ausdruck eines anhaltenden Schmerzes nahm oft viele ihrer Reize wegen den Verziehungen ihrer Gesichtsmuskeln weg. Dieß ist aber lange nicht mehr bemerkt worden. Gebärden müssen blos Leidenschaften, oder zum wenigsten Gedanken ausdrücken. Im gelassenen Gespräche, besonders zu Anfange der Rede sind Händebewegungen selten nöthig. So wenig sich die Natur in den heftigsten Leidenschaften in Tanzattituden ausdrückt: so sehr muß auch der Künstler das ganz Entgegengesetzte meiden. Jede Bewegung der Hände, jede Ausstreckung der Arme muß mit der Stellung, mit der Figur, mit dem, was die Leidenschaft spricht, auf eine angenehme Art harmoniren. — In diesen Bemerkungen sind die kleinen Schatten des Gemäldes. Ist es billig, daß man wegen kleinen Unachtsamkeiten gegen so viele seltne Gaben ungerecht sey? Mad. Toskani verdient als eine vortreffliche Schauspielerinn, vom ganzen Publikum geliebt und geehrt zu seyn. Die Meinungen sind eigentlich auch nicht getheilt; es ist nur in den Stufen des höhern, Bessern und Vollkomm=

nern. Die Parthenlichkeit selbst hat ihrem Verdienste oft Gerechtigkeit widerfahren lassen. Noch muß ich bemerken: Mad. Toskani ist jederzeit ihrer Rolle mächtig, nicht nur, weil sie dieselbe versteht, sondern weil sie auch ihres Fleißes wegen Lob verdient.

III.

Beil.

Die Natur hat in ihrer besten Laune ein Meisterstück verfertigt. Die komische Muse bekam es zum Geschenke. Dieses ist der Künstler, der oft vollkommne Täuschung hervor bringt. Wer dachte je an den Schauspieler, wenn er den Junker Ackerland sah, oder den Amputatorius in den Holländern, oder den Schulmeister in der Dorfgalla, oder den drollichten General, der seine Liebe Tempoweise ausrücken läßt. Die Natur scheint den Hrn. Beil so gar vor Fehlern geschützt zu haben, die sonst nur durch Fleiß vermieden werden. Man bemerkt nie eine Untreue des Gedächtnisses, oder die kurze Zeit, die sich der Schauspieler nahm, den

Geist des ganzen Stückes, oder auch den Geist seiner eigenen Rolle im Verhältnisse mit den übrigen zu studiren. Schröder fühlt und denkt — das ist die Hälfte seiner Größe. — Uebung gab ihm die andere Hälfte. Man glaubt, Beil könnte nicht anders spielen. Schröder kennt seine Größe, weil er sie großen Theils erwarb. Beil ward vielleicht ein großer Schauspieler, ehe er es selbst wußte. Sonderbar! jedes komische Kleid passet zu seiner Figur; jeder Scherz spielt in den Muskeln seines Gesichtes. Gang, Stellung, Gebärden, Stimme, Aussprache — alles stimmt oft zusammen. Eben dieser Mann ist auch in einigen rührenden Rollen groß, nur das hohe Tragische, das eigentliche Fach des Hrn. Schröder, ist das seinige nicht. Schröder und Beil brachten mich auf den Gedanken, daß bey dem tragischen Schauspieler die Kunst zum wenigsten so viel als die Natur, bey dem komischen die Natur fast alles thun müsse.

Herr Beil hat nur eine Klippe zu fürchten: das Uebertriebene und Pöbelhafte, oder das Komische für die Klasse Zuschauer, deren Lachen nicht allezeit schmeichelhaft ist.

Die

Räuber.

Ein Schauspiel,

Das, wie der Dichter in der Vorrede sagt, sein Inhalt von der Schaubühne verbannt, und das aufzuführen er selbst mißräth — also ein Schauspiel, das kein Schauspiel seyn soll. Doch er läßt die Entscheidung einem Dritten: und es ward für die Aufführung entschieden. Er selbst kürzte es hiezu ab, änderte vieles, verfertigte neue Scenen, und wir sahen ein Stück, dem der von dem Verfasser in der Vorrede so sehr gegeisselte Pöbel noch weit mehr als die Aufgeklärten, zulief, grosses Lob sprach, das aber den letztern aus Gründen, die

die der Verfasser vielleicht am wenigsten muthmaßte, nicht gefallen wollte, so sehr sie einzelne große Schönheiten des Schauspiels fühlten, und dem Talente des Dichters Gerechtigkeit widerfahren ließen.

„Ein Mensch, der ganz Bosheit ist, sagt der „Verfasser, ist schlechterdings kein Gegenstand „der Kunst, und äußert eine zurückstoßende „Kraft, statt daß er die Aufmerksamkeit der Leser „fesseln sollte. ꝛc:" *)

Und was ist Franz von Moor?

Der obige Grundsatz des Dichters ist falsch. Aber sein Franz Moor ist darum nicht gerettet. Es ist nichts in der Schöpfung, das nicht ein Gegenstand der Kunst seyn kann. Die Behandlung entscheidet. Ein Werk der Kunst kann den lasterhaftesten Menschen der Welt schildern, aber dieß darf nicht jede Kunst in jedem Taumel eines jeden Lasters, ohne andre Rücksicht als der Schilderung wegen. Darstellung ist die erste Pflicht der Kunst, aber nicht ihre einzige, ihre größte. Von jeder

*) Bey Anführung der Stellen aus den Räubern bediene ich mich zu Zeiten der ersten Ausgabe, einen Charakter und dergl. in helleres Licht zu setzen.

Sache sind Millionen Darstellungen möglich; unter tausend ist kaum eine das Werk wahrer Kunst — nicht wegen des falschen Darstellens: sondeen wegen Mangel an Plan. Blose Kopirung ohne Dichtung ist nur Handwerkskunst, nicht Kunst des Genies, geweiht der Göttinn, die aus dem Haupte des hohen Zevs entsprang. Darstellung zur Rührung ist der unmittelbare Zweck jeder Kunst, und nicht Darstellung um des richtigen Darstellens willen. Und dieß ist der jetzt fast allgemein vergessene Sinn jenes Horazischen: non satis est pulchra esse poëmata, dulcia sunto. Nicht jede richtige Darstellung rührt: sonst würde der Mensch, der auf der Schaubühne ein Geschäft des Thieres verrichtete, rühren. Auch nicht jede Rührung der Seele ist Zweck der Schaubühne. Rühren heißt nichts als das Herz in Bewegung setzen, das Gefühl regen. Schwache, gemeine Rührung ist unter dem Ziele; Empörung des Herzens ist über den Grenzen. Das Vergnügen bestimmet das Maaß; denn dieß ist eigentlich der Zweck jeder Kunst, nicht Zeichnung, nicht Moral, nicht Sturz des Lasters, Sieg der Tugend (welches so gar der richtigen Zeichnung der Welt meistens entgegen gesetzt ist) nein, nicht einmal Besserung der Sitten. Es ist Pflicht des guten Bürgers, so nach

seinem Zwecke zu streben, daß Dämpfung oder gute Richtung der Leidenschaften, und Besserung der Sitten Folgen seiner Stimmung werden; aber es sind nicht nothwendige Resultate seiner Kunst. Rührung ist die erste Stufe; angenehme, vergnügende, die höchste. Rührung zur Erzeugung des Guten ist der Zweck, den ihm der Staat, nicht die Kunst setzet. Das Gewöhnliche kann den Pöbel vergnügen; das Uebertriebene, das wilde Außerordentliche ist für das ungebildete Talent und den Pöbel zugleich. Für den aufgeklärten, gesitteten, gefühlvollen, höhern Menschen arbeitet der theatralische Dichter. Seine Darstellung muß diesem so neu, so lebhaft, so wahr, so im Ganzen zur Täuschung geordnet, so verhältnißmäßig in allen Theilen, so dessen Empfinduugen angemessen, so nach den bey allen aufgeklärten Nationen angenommenen Begriffen des Schönen vervollkommnet seyn, daß das reinste, edelste Vergnügen sich seines Herzens bemächtige, und seine ganze Seele zur wärmsten Theilnahme angezogen werde. Wirkung auf Sitten und Denkungsart ist dann ohne der erste Zweck zu seyn, unverfehlbar.

Nach diesen Grundsätzen, die dem Wesen der Sache eigen sind, wie kann ein Mensch, der mit Kälte seinen Vater zum Tode des Hungers ver-

dammt, der alles Gefühl der Natur verloren hat, der Gräuel auf Gräuel häuft, ohne eine einzige Seite zu haben, die anziehen könnte, ein vollkommener Bösewicht ohne Größe, ein Freyer ohne Leidenschaft und Absicht, ein Raisonneur, der wie ein Nero mordet, und ein Atheist, den Träume wie Kinder einen Ball, von der Höhe schleudern, wie kann ein so abgeschmacktes Ungeheuer eine theatralische Person seyn?

Aber die Medea der Alten, sagt der Dichter, ist doch mit all ihren Gräueln ein großes staunenswürdiges Weib. Freylich ist sie es — sie ist noch mehr — sie ist ein wahrer herrlicher theatralischer Charakter. Jedes Verbrechen der Medea ist vielleicht an sich selbst nicht geringer als das größte des Franz Moor. Und dennoch ist der Unterschied zwischen beyden so groß, als der zwischen einem edeln, gefühlvollen, erhabnen Mädchen, das ein schreckliches Verhängniß und eine ohne Maaß und Grenzen gereizte Leidenschaft in das unabsehbarste Verderben stürzet, und zwischen einem gemeinen Satan, der mit einem trägen Blicke die Welt vergiftet. Die Medea des Euripides und Seneka ist groß und erstaunenswürdig; Franz Moor ist niederträchtig, klein, feig, abgeschmackt. Euripids Medea rührt zum

Mitleid, interessirt alle Herzen: das Chor mischt seine Thränen mit den ihrigen, und nimmt bis zu Ende Theil an ihrem Schicksal. Franz Moor zerreißt alle Fäden der Sympathie; sein ganzer Charakter stimmt nicht eine einzige Saite des Herzens; alle Kanäle des Interesse versiegen auf dem Sande seiner Gefühllosigkeit; sein Anblick erkaltet alle Gefühle und empört die Menschheit. Man erwartet mit Sehnsucht seine Verbannung von der Scene wie die Entfernung einer Pest. Um den falschen Begriff, den sich der Dichter von der Medea der Alten gemacht haben mag, und noch mehr, um jene großen Beyspiele des wahren Schönen, des einfachen Styls, des unfehlbar Rührenden, der unnachahmlich hohen, dem Scheine nach, kunstlosen Einfalt und der sicheren Bemächtigung unserer Herzen wieder vor die Augen zu bringen, gebe ich hier das Bild der Medea aus Euripiden selbst.

Medea war die Tochter des Königs Aetas, von äußerst großen Fähigkeiten, welches Gelegenheit zur Fabel von ihren Zauberkünsten gab. Ihre Liebe zu Jason war grenzenlos. Sie machte ihn zum Sieger über den schrecklichen Drachen und die Stiere mit den flammenden Rachen, die das

goldne Vlies bewachten. Sie richtete hierdurch ihren eigenen Vater zu Grunde, dessen Schicksal davon abhieng; und verließ ihr Vaterland. Den Jason von dem grausamen Pelias zu retten, blendete sie dessen eigene Töchter, daß sie ihren Vater tödteten. Tausend Gefahren überließ sie sich selbst wegen ihm. Und in Korrinth verläßt er sie, um sich einer neuen Liebe zu ergeben.

Gleich zu Anfange der Scene klagt dieß ihre Vertraute den Göttern. „O! daß das Schiff „der Argonauten nie in Colchos angelangt wäre! „daß Pelions Fichten nie zu dessen Baue gefällt, „das goldne Vlies nicht wäre erobert worden! — „Medea würde nicht strafbar, nicht unglücklich „seyn — — Jetzt ist sie in Verzweiflung; sie ruft „die Götter zu Zeugen ihres Hymens und der „geschändeten Treue! sie welkt im Schmerze, und „wird davon aufgezehrt. Sie gleicht einem Stei„ne; nur dann scheint sie zu leben, wenn sie weint „über ihren Vater, ihr Vaterland, ihr Haus, das „sie wegen einem Fremdlinge verrieth, der sie „nun wieder hintergeht und verachtet. Zu spät „lernt sie zu ihrem Unglücke, wie süß es ist, in „seinem mütterlichen Lande wohnen.“

Wo ist ein so kaltes Herz, das nicht schon hierdurch zur Theilnahme an dem Schicksale dieser unglücklichen, verrathenen und verlassenen Königinn gereizt wird? Als die kleinen Prinzen in das Zimmer der Königinn treten, hört man sie selbst; sie nennt sich mit entsetzlichem Schreyen das unglückseligste unter allen Weibern. ꝛc.

Die Frauen von Korinth, äußerst gerührt, verlangen sie zu sehen. Sie willigt ein. „Die „Fürsten, sagt sie, sündigen oft, indem sie sich „zu viel oder zu wenig zeigen. Aber mein Schmerz „fodert Einsamkeit. — Verlassen von meinem „Gemahl, das Spiel eines fremden Hofes, habe „ich keine andere Zuflucht als zum Grabe.“ ꝛc.

Die Schaubühne verträgt das größte Verbrechen: aber es muß verhältnißmäßige Masse von Leidenschaft, und verhältnißmäßiger Reiz derselben da seyn. Gleich in der ersten Scene sagt die Vertraute: „Sie haßt so gar ihre Kinder und kann „ihren Anblick nicht mehr ertragen. Ich kenne „Medea; ein so stolzes Herz wie das ihrige kann „keine Schmach erdulden, ohne zur äußersten „Rache zu schreiten.“ ꝛc. Wie fein und glücklich ist diese Vorbereitung zu der hohen Stufe ihres

unmenschlichen Verbrechens! Nur große Seelen dürfen hier ein großes Laster begehn. Der Stoß des Schicksals und der glühende Sporn der Leidenschaft theilen die Schuld. Eine Thräne des Zuschauers fällt dem Verhängniß der Menschheit, die andere dem Unglücklichen, der nun einmal über den Grenzen der Rettung in die Tiefen fortstürzt; die Bewunderung der Größe erhebt die Seele, der Abscheu des Lasters veredelt sie; das moralische Resultat ist, wie das natürliche beym Anblicke eines Brandes, Furcht vor dem ersten Funken der Leidenschaft. Dieß ist die Wirkung, die jeder Charakter hervorbringt, der jenem der Medea gleicht. Zwey Stellen werden diesen so sehr interessanten Charakter ins vollkommenste Licht setzen. Eine ist die Rede an ihre Kinder, die man aus Gnade nicht mit der Mutter verbannen will; die andere ist ein Monolog der letzten Augenblicke, ehe sie ihre Kinder tödtet. „Liebe Kinder, ihr habt also „einen sichern Aufenthalt in diesem Palaste. Ihr „werdet darin wohnen ohne Mutter. Denn ach! „eure Mutter wird in fremde Länder irren. Ich „werde das süße Vergnügen nicht genießen, das ich „von eurem höhern Alter erwartete. Man wird „mich nicht sehen, euch Gattinnen aussuchen und „die Fackel eures Hymens anzünden. Traurige

„Folgen meines Zorns wider Kreon! Vergebens
„trug ich euch also unter meinem Schooße; ver-
„gebens kostete es mich so viele Sorgen, eure Kinds-
„heit zu erziehen. Ich hoffte, daß ihr einst mei-
„ne Stütze seyn, und daß so theure Hände mir
„die letzte Pflicht erweisen würden. Hoffnung,
„so süß den Sterblichen, was bist du für mich?
„Getrennt von meinen Kindern werde ich ein
„schmachtendes Leben fortschleppen. Ihr, eurer
„Seits, gezwungen unter einer fremden Familie
„zu leben, werdet nicht mehr eine zarte Mutter
„sehen. Ach! warum richtet ihr eure Blicke auf
„mich, beweinenswürdige Kinder! Diese letzten
„Liebkosungen, dieses Lächeln, wie zerreißt es mir das
„Herz! — Dieser Anblick erweicht und entwaff-
„net mich. Nein ich kann meinen grausamen
„Entschluß nicht erfüllen! sie begleiten mich. Wie?
„um einen Undankbaren zu strafen, soll ich mich
„selbst elend machen? Nein. Aber soll ich hö-
„ren, daß die Treulosen ungestraft der Medea
„spotten? Ha! meine Wuth kommt zurück. Ich
„wage alles. Feige Zärtlichkeit! konntest du
„mir ein unwürdiges Mitleid erpressen? Gehet
„hinein, meine Kinder, ich folge euch. Wenn
„Götter Zeugen und Feinde eines solchen Opfers
„sind, was geht das mich an: ich werde nicht

„glauben, daß meine Hände damit befleckt sind. „— Was wage ich? Ach, mein Herz! laß mich „eine so schreckliche That nicht begehen! laßt uns „unser eigenes Blut schonen! sie werden wenig„stens leben, und mich auf meiner Flucht trösten. „Nein, nein, bey allen Götteru der Hölle, ich „werde es nicht dulden, daß meine grausamsten „Feinde ihre Kindheit mißhandeln. Meinen Kin„dern ist in dieser Lage der Tod unvermeidlich. „Wohlan, da dieß ihr Schicksal ist; so sollen sie „den Tod von derjenigen empfangen, die ihnen „das Leben gab. Es ist beschlossen, ihr Urtheil „ist gefällt. rc.“ Sie ruft ihre Kinder noch einmal und gebietet ihnen wieder hinein zu gehen. „Ich unterliege dem Gewichte meines Unglücks, „ich fühle die ganze Abscheulichkeit des Lasters, „das ich begehe. Aber die Wuth hat die Vernunft verbannt. rc.“

Nun ihr letzter Kampf.

„Es ist mir also unmöglich, meine Kinder „Kreons Rache zu entreißen. Sie müssen ster„ben. Es kömmt der Mutter zu, ihr Herz zu „durchbohren. Wunden von ihr sind nicht so „schmerzlich, als von einer andern Hand. Wohlan,

„mein Herz, waffne dich mit Grausamkeit. Was „zitterst du? Verschieb nicht länger ein schreck„liches, aber nothwendiges Verbrechen. Unglück„selige Hand, nimm den Dolch; nimm ihn: en„dige jammervolle Tage. Hör auf zu beben, und „vergiß, daß du dich in meinem Blute badest. „O meine Söhne! theures und grausames Anden„ken! Muß ich denn Mutter seyn! Aber nein, „ich will es wenigstens an diesem Tage vergessen! „Schmerz und Thränen werden ihre Zeit haben; „denn sie sind mir nicht weniger theuer: ich wer„nicht weniger unglücklich seyn."

Man halte nun eine Rede des Franz Moor dagegen, z. B. die, da er drauf sinnt, wie er seinen Vater tödten will.

„Und wie ich nun werde zu Werke gehen müs„sen, diese süsse friedliche Eintracht der Seele mit „ihrem Leibe zu stören? Welche Gattung von „Empfindnissen ich werde wählen müssen, welche „wohl den Flor des Lebens am grimmigsten an„feinden? Zorn? Dieser heißhungrige Wolf frißt „sich zu schnell satt — Sorge? dieser Wurm nagt „mir zu langsam -- Gram? diese Natter schleicht „mir zu träge — Furcht? die Hoffnung läßt sie

„nicht umgreifen — Was? sind dieß all die „Henker des Menschen? — Ist das Arsenal des „Todes so bald erschöpft? (nachsinnend) wie? „Nun? Was? Nein? Ha! (Auffahrend) „Schreck! was kann der Schreck nicht ꝛc. wenn „er auch diesem Sturm widerstünde. — O so „komme du mir zu Hülfe, Jammer, und du „Reue, höllische Eumenide, grabende Schlange, „die ihren Fraß wiederkaut und ihren eigenen „Koth wiederfrißt ꝛc.“

Die Medea des Seneka ist weit unter jener des Euripides; aber immer ist sie doch rührend, groß, der Schaubühne würdig, im auffallenden Abstich mit dem Franz Moor. Seneka gab sogar einige neue Züge, die das Interesse sehr erhöhen. Er läßt zum Beyspiele den Kreon die heiligen Rechte der Gastfreundschaft verletzen, und Medea ganz allein zum Opfer des Hofes werden. Jason ist untreu, um seine Kinder vom Tode zu retten, den ihnen Akaste drohete. Dieß erhebt die Wahl von Medea's Rache sehr, und giebt den Stoff zu den vorzüglichsten Schönheiten der Scene zwischen Jason und Medea, die nachher Corneille so glücklich entlehnte. Der lateinische Dichter läßt seine Medea freylich zu Zeiten

über die Grenzen des Natürlichen ausschweifen; es sind Züge des sinkenden Geschmackes seiner Zeit. Aber welche Größe herrscht durchaus in ihrem ganzen Charakter! Wie erhaben ist selbst die Anrufung der Götter um Rache gleich zu Anfange.

„O ihr Götter des geheilgten Ehebettes! Und „du Lucina, Beschützerinn der Gebärerinnen! „Und all ihr Götter, bey denen Jason schwur! „Und, die Medea mit höherem Rechte anfleht, du „ewige Nacht! du Hölle! und ihr Schatten der „Hölle! Herrscher des traurigen Reiches, und „du Proserpina, nicht mit solchem Meineide ge„raubt! Herauf, herauf, Furien, Rächerinnen „des Lasters. ꝛc. Er lebe, irre durch unbekannte „Städte dürftig, verbannt, von Furcht gejagt, „gehaßt, unsicherer Stätte! Mich wünsch' er „zum Weibe! Er flehe an fremder Schwelle, jetzt „gewöhnliicher Gast! Und dieß ist das schrecklich„ste, was ich wünschen kann — Kinder, gleich „dem Vater, gleich der Mutter! Ha! bereitet, „bereitet ist die Rache: ich habe geboren, ꝛc." *)

---

*) Dii conjugales! tuque genialis tori
Lucina custos et quoscunque juravit mihi
Deos Jason; quosque Medeae magis
Fas est precari; noctis aeternae chaos

Die Scene zwischen ihr und ihrer Wärterinn oder Pflegerinn im 2ten Aufz. ist voll großer rührender Züge, noch mehr jene zwischen ihr und Jason im 3ten Aufzuge.

W. „Wenn alles verloren ist, dann ist auch „die Hoffnung verloren.“

M. „Wer nichts zu hoffen hat, verzweifle an „nichts.

W. „Die Kolcher verließest du; dein Gemahl „ist meineidig; was ist dir noch übrig von so „großer Macht?

M. „Medea.

W. „Zittre vor dem König.

M. „Ein König war auch mein Vater.

W. „Du bist des Todes.

Aversa superis regna, Manesque impios,
Dominumque regni tristis et dominam fide
Meliore raptam voce non fausta precor!
Adeste, adeste sceleris ultrices Deae etc.
Vivat, per urbes erret ignotas egens,
Exul, pavens, invisus, incerti laris.
Me conjugem optet; limen alienum expetat
Jam notus hospes: quoque non aliud queam
Pejus precari, liberos similes patri,
Similesque matri, parta ultio est: peperi. etc.

M. „Den verlang ich.

W. „Flieh!

M. „Wär ich nie geflohen! Medea soll flie„hen?

W. „Du bist Mutter.

M. „Von Jasons Kindern. *)

Medea zu Jason.

„Laßt uns fliehen, Jason, laßt uns fliehen. „Fliehen ist uns ja nichts so fremdes. Nur die Ur„sache zu fliehen ist neu. Sonst floh ich wegen dir. „Jetzt geh' ich, wandre aus deinem Hause von dir „verjagt. Wohin sendest du mich? Soll ich in „das Land, wo ich meinen Vater verrieth? Wo „das Blut meines Bruders fließt? Welches

---

*) *Nutrix.* Spes nulla monstrat rebus afflictis viam.
Medea. Qui nil potest sperare, desperet nihil.
Nut. Abiere Colchi, conjugis nulla est fides,
Nihilque superest opibus è tantis tibi.
Med. Medea superest.
Nut. Rex est timendus.
Med. Rex meus fuerat pater.
Nut. Moriere.
Med. Cupio.
Nut. Profuge.
Med. Poenituit fugae. Medea fugiam?
Nut. Mater es.
Med. Cui sim, vides.

„Meer, welche Erde zeigest du mir für meine
„Flucht? Alle Wege, die ich dir öffnete, schloß
„ich mir ꝛc. Bey der Hoffnung deiner Kinder,
„bey diesen Händen, die ich wegen deiner nie
„schonte, bey den überstandenen Gefahren, bey
„dem Himmel und den Meeren, den Zeugen un-
„serer Verbindung erbarme dich! — Glücklicher!
„vergilt der bittenden Medea! Von so unermeßnen
„Schätzen bracht ich nichts aus meiner Vatererde,
„als die zerstückten Glieder meines Bruders; auch
„die verschwendete ich dir. Dir opferte ich Vater-
„land, dir den Vater, Bruder, Ehre, alles.
„Mit dieser Morgengabe war ich deine Gattinn.
„Gieb der Verlassenen das ihrige." ꝛc. *)

Jason. „Medea wirfst mir neue Liebe vor?

Med. Und Mord und Verrätherey.

Jas. „Wie? welches Lasters kanst du mich
„beschuldigen?

Med. „Aller, die ich begieng.

Jas. „Was kann ich thun? rede.

Med.

*) *Medea.* Ex opibus illis nil exul tuli,
Nisi Fratris artus; hos quoque impendi tibi.
Tibi patria cessit, tibi pater, frater, pudor.
Hac dote nupsi. Redde fugienti sua.

Med. „Für mich? Auch ein Verbrechen.

Jas. „Der König droht von allen Seiten.

Med. „Es ist noch was größers zu fürchten: „Medea ꝛc. *)

Jas. „Ich kann eher des Tages, des „Lebens entbehren, als meiner Kinder.

Med. „Ha! So liebt er sie? Wohlan, ich „habe gesiegt! der Platz der Wunde ist gezeich„net.“ **)

Meine Leser mögen den ganzen letzten Auftritt nachlesen. Wenigstens sind hier noch einige Stellen, welche zeigen, daß auch Senekas Medea vor ihrem Verbrechen zurückbebt.

Med. „Nun kommen mir alle meine Laster

---

*) *Jason.* Medea amores objicit?
Medea. Et caedem et dolos.
Jas. Objicere crimen quod potes tandem mihi?
Med. Quodcunque feci.
Jas. Quid facere possim, eloquere.
Med. Pro me? vel scelus.
Jas. Hinc rex et illinc.
Med. Est et his major metus, Medea etc.

**) *Jas.* Spiritu citius queam carere, membris, luce.
Med. Sic gnatos amat? Bene est, tenetur, vulneri patuit locus,

„zu statten. Zu jeder That bringst du keine ungeübte Hand, Medea! — Welche Rache nimmst „du nun? Ich weiß nicht, was ins geheim das „empörte Gemüth beschloß, und sich selbst zu gestehen kaum noch wagt. Ich Thörin eilte zu „sehr. Ach hätte er Kinder von diesem Kebsweibe! Was dein ist von ihm, ist Kreusa's Brut. „— O ihr einst meine Kinder, ihr müßt für die „Lasterthaten eures Vaters büßen! — Schrecken „ergreift mein Herz; kaltes Starren senkt die „Glieder; hier ist kein Zorn mehr, ganz die Mutter, nichts von der Gattinn. Soll ich meiner „Kinder Blut vergießen? Unsinnige Wuth! was „ist ihr Verbrechen? Jason der Vater, noch mehr, „Medea die Mutter. Sie sterben! sie sind nicht „mein. Sterben? doch sind sie die meinigen, „lasterfrey und schuldlos — kommt; einziger tröstender Rest meines zerrütteten Hauses! kommt, „schlingt euch in meine Arme, schmiegt euch an „mein Herz; mögt ihr dem Vater leben, ihr lebt „ja auch der Mutter.“ *)

Dieß ist die Medea des Seneka. Welche Aehnlichkeit hat sie nun mit dem Franz Moor? Welche

---

*) *Medea.* Ad omne facinus non rudem dexteram afferes.

Rechtfertigung liegt für diesen in ihr? Beyder Laster sind etwa von einer Größe, nicht ihr Charakter. Der Dichter, der sich auf Euripiden und Seneka stützet, hatte bey weitem ihren Gesichtspunkt nicht. Medea ist Verbrecherinn und Mensch; Franz Moor ist immer Bösewicht, nie Mensch.

Dem Franz Moor vergießt das Mitleid keine Thräne, auch seinem Schicksal nicht. Verachtung statt Bewunderung und vollkommnen Abscheu seiner Person wirkte er und dieß ist der Schaubühne unwürdig.

Quo te igitur, ira, mittis? —
Nescio quid ferox
Decrevit animus intus, et nondum sibi
Audet fateri. Stulta properavi nimis.
Ex pellice utinam liberos hostis meus
Aliquos haberet! quidquid ex illo tuum est,
Creusa peperit. — Liberi quondam mei,
Vos pro paternis sceleribus poenas date!
Cor pepulit horror. Membra torpescunt gelu,
Pectnsque tremuit. Ira discessit loco,
Materque toto conjuge expulsa redit.
Egon' ut meorum liberum ac prolis meae
Fundam cruorem — quod scelus miseri luent?
Scelus est Jason genitor et majus scelus
Medea mater. Occidant: non sunt mei.
Pereant? mei sunt. Crimine et culpa carent —
Huc cara proles, unicum afflictae domus
Solamen, huc vos verte, et infusos mihi
Conjungite artns. Habeat incolumes pater,
Dum et mater habeat. etc.

Was soll ich nun erst von der gräßlichen Räuberrotte sagen, die sich hier aufs Theater lagerte, dem Gräuel der Menschheit? Ist es möglich, daß dieß bey einer gesitteten Nation geduldet wird? Zwar sind nicht alle diese abscheulichen Reden, diese satanischen Gespräche verworfener entmenschter Geschöpfe, die das Werk selbst enthält, auf unsre Bühne gebracht worden: aber immer genug, um in jedem Wohlgezogenen einen Eckel vor einer Scene zu wecken, die sich solcher Vorstellungen nicht scheuet. Die keuschen Musen wandten in diesen Augenblicken ihr Angesicht von unsrer Schaubühne weg. Es ist zu sehr über alle Maaßen verabscheuungswürdig, als daß ich die Beyspiele anführen mag. Wer lieber den Auswurf der Menschheit als die edlen Grazien sieht, lieber die niedrigste Pöbel- und Gaunersprache als Apolls Leyer hört, der mag die Scene, wo einer der Kerle vom Galgen kommt, und andere dergleichen selbst nachlesen und seinen Geschmack erquicken.

Silvis deducti caveant, me Judice, fauni,
Ne velut innati triviis, ac pene forenses,
Aut nimium teneris juvenentur versibus unquam,
Aut immunda crepent ignominiosaque dicta.
Offenduntur enim, quibus est equus, et pater et res:

Nec, si quid fricti ciceris probat et nucis emtor,
Aequis accipiunt animis donantque corona.

Hats der Dichter der Räuber nicht bey der letzten Sylbe getroffen?

Von Karl Moor, sagt der Verfasser: „ein „Geist, den das äußerste Laster nur reizt um der „Größe willen, die ihm anhängt, um der Kraft „willen, die es erheischt, um der Gefahren willen, „die es begleiten. Ein merkwürdiger, wichtiger „Mensch, ausgestellt mit aller Kraft, nach der „Richtung, die diese bekömmt, nothwendig ein „Brutus oder ein Katilina zu werden. Unglück„liche Konjunkturen entscheiden für das zweyte, „und erst am Ende einer ungeheuern Verirrung „gelangt er zu dem ersten. Falsche Begriffe von „Thätigkeit und Einfluß, Fülle von Kraft, die „alle Gesetze übersprudelt, mußten sich natürlicher„weise an bürgerlichen Verhältnissen zerschlagen, „und zu diesen enthusiastischen Träumen von Grö„ße und Wirksamkeit durfte sich nur eine Bitter„keit gegen die unidealische Welt gesellen, so „war der seltsame Donquixote fertig, den „wir im Räuber Moor verabscheuen und lieben, „bewundern und bedauern."

Fürwahr ein seltsamer Donquixote, nur kein theatralischer, bey dessen Anblicke ein Weiser lächeln und ein Thor klug werden könnte. Der Donquixote unsers Dichters schwatzt zu viel abgeschmacktes Zeug, erinnert zu sehr an unsre heutigen Kraftgenien, als daß wir wahre Größe an ihm wahrnehmen; ist zugleich zu ernsthaft, thut zu wichtige Dinge, als daß er komisch genug wäre, Lachen zu erwecken. Was Amalia und andre von ihm sagen, giebt uns freylich ein großes Bild von ihm. Aber er selbst tritt gleich anfangs auf, als das vollkommenste Muster der jetzigen Genieritter. Seine Grundsätze und Kraftsprache sind aus ihrem Munde entlehnt.

„Der hohe Lichtfunke Prometheus ist ausge„brannt, dafür nimmt man jetzt die Flamme von „Berlappenmeel — Theaterfeuer, das keine Pfeife „Tabak anzündet. (Nun folgt eine Sentenz, die mir die Grazien und der Wohlstand abzuschreiben verbieten.) — —

„Da verrammeln sie sich die gesunde Natur „mit abgeschmackten Konventionen, haben das „Herz nicht ein Glas zu leeren, weil sie Gesund„heit dazu trinken müssen — belecken den Schuh„putzer, daß er sie vertrete bey Ihro Gnaden ꝛc.

„Nein ich mag nicht daran denken. Ich soll „meinen Leib pressen in eine Schnürbrust, und „meinen Willen schnüren in Gesetze. Das Ge„setz hat zum Schneckengang verdorben, was „Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch „keinen großen Mann gebildet. Aber die Freyheit „brütete Kolossen und Extremitäten aus. Sie „verpalladisiren sich ins Bauchfell eines Tyran„nen ꝛc. Ach daß der Geist Herrmanns noch in „der Asche glimmte! Stelle mich vor ein Heer Kerls „wie ich, und aus Deutschland soll eine Republick „werden, gegen die Rom und Sparta Nonnen„klöster seyn sollen ꝛc.“

Das ist wirklich schnurrig, und wenn es so fortgienge; wenn der Pursche lauter solches Zeug spräche, und diesem angemessene Sprünge machte: so könnte er uns so gut als der spanische Donquixote von Anfange bis zu Ende belustigen. Aber er wird der Hauptmann von einer Räuberbande, würget und mordbrennt, daß einem das Blut erstarrt. Ist das Größe? Verdient dieser schwülstige Raisonneur, dieser ungeschliffene Renomist, dieser tolle Großplauderer Männerbewunderung? da er keine Vergebung von seinem Vater erhielt, erbitterte er sich wider das Menschengeschlecht, und ward aus Verzweiflung ein Stra-

ßenräuber. Was ist großes hierin? Aber er hatte Anlage, ein Brutus oder Katilina zu werden; Konjunkturen rc. entschieden für das letzte. Katalina war ein Bösewicht, aber kein Donquixote. Es galt um Rom, um die Welt. Hier war der große Zweck den großen Lastern, wie die großen Kräfte dem hohen Zwecke angemessen. Erst als der ungeheure Geist des Katalina keinen möglichen Ausweg mehr hatte, war das Resultat: incendium meum ruina restinguam. Karl Moor, der mehr einen schiefen als ungeheuern Geist, und noch bey weitem kein ganz verderbtes Herz hatte, fängt bey der Aussicht in ein elendes Leben und auf die schändlichste aller Todesarten da an, wo der an ungeheure Laster gewöhnte Katilina mit der brennenden Seele nach der Herrschaft über die Welt endigte. Zusammenfluß aller Laster in einem Herzen; Verschwörungen und Nachstellungen der Feinde; der Reiz, die Reichthümer der Provinzen und Königskronen zu seinen Füßen zu sehn; unbegrenzter Haß wider die Mitbuhler um die Welt und dergleichen trieben den Katilina zu Empörungen und Erschütterungen der Republick; Karl Moor kann die Schulden nicht zahlen, erhält des Vaters Verzeihung nicht, fühlt sich zum großen Manne geboren, wird also ein Mordbrenner, wür=

get in den Wäldern, verbrennt Städte, die mit übertriebener Andacht zu Gott beten, will die Strafruthe des Weltrichters seyn — ich schäme mich, daß ich in die Lage versetzt bin, einen Geniebrauser, einen verunglückten Universitätsschwärmer mit Katalina zu vergleichen.

Der Räuber Moor ist ein Bramarbas, dem der Dichter Ansehen zu verschaffen sich bemüht; ein schwankender Kopf, der nicht weiß, was er thun soll, der bey jedem Schritte, den er thut, Reue hat, bey jeder Mordthat moralisirt; ein Prediger im Gräuel der Schandthaten, ein gutherziger Mordbrenner; ein betender Atheist, ein sogenannter höherer Mensch, ein Engelteufel, ein Unding. Alles spricht von ihm eben so groß als er. Das Größte aber, was er thut, ist am Ende, um dem langen Stücke ein Ende zu machen, und in der Scene mit dem Kommissair, wo man die Großmuth des Raubgesindels noch mehr als ihn bewundert; besonders da es ihm in einem Augenblicke treu bleibt, wo es Freyheit und Gnade erhalten soll, und er denselben unters Gesicht sagt: „Ihr seyd nicht Moor. Ihr seyd heillose Diebe! „Elende Werkzeuge meiner größern Plane, wie „der Strick verächtlich in der Hand des Henkers! rc.“ Sie müssen wirklich das gewesen

seyn, wenn sie's so anhören konnten, zugleich aber auch erhabne Menschen, um lieber sich selbst als einen andern zu opfern.

Amalia ist ein interessantes Mädchen, der einzige vortreffliche Charakter des Stückes. Sogar wird Karl Moor interessant durch sie, und die schönsten Auftritte des Schauspiels sind zwischen ihr und einem von den zwey Brüdern. Schade daß dieser Charakter selbst nicht vollkommen ausgearbeitet, und daß der Dichter bey der Umarbeitung denselben und unsere Theilnahme noch mehr geschwächt hat. So viel neue Schönheiten und metaphysische Feinheit die Scene zwischen ihr und Karl im Garten auch enthält, so thut es uns doch sehr wehe, daß sie ihrem Karl im Grunde untreu wird. Und warum mußte auch ihr Wesen oft überspannt seyn? Einigemal flucht sie so gut als sie betet, giebt Maulschellen, und Franzen, der sich einen Augenblick verstellt, küßt sie, um die Uebermaaß ihrer Liebe gegen Karln zu zeigen.

Nein, dieß that Amalia nicht. Dagegen that sie aber auch zu ihrem Ziele nichts, oder vielmehr man weiß gar nicht, ob sie einen Zweck hat. Und welch herrlichen Plan könnte sie nach

ihrem Charakter haben, wie mächtig in den Plan des Ganzen wirken! Ihr Charakter verliert durch nichts mehr als durch das Lied im Garten, das nicht aus ihrem Munde kommen sollte, so poetisch schön es auch ist. Es blieb ganz füglich bey der Aufführung weg.

„Sein Umarmen — wütendes Entzücken!
„Seine Küsse — paradiesisch fühlen! —
„Wie zwo Flammen sich ergreifen, wie
„Harfentöne ineinander spielen zu der himmelvollen Harmonie,
„Stürzten, flogen, raßten Geist und Geist zusammen,
„Lippen, Wangen brannten, zitterten,
„Seele rann in Seele — Erd und Himmel schwammen
„Wie zerronnen um die Liebenden.

Die Rolle des Vaters ist unbedeutend an sich, dient doch einigemal zu großen Situationen und herrlichen Zügen. Sie macht aber die Rolle des Franz Moor noch unerträglicher und unnatürlicher. Franz nimmt alle Furien der Hölle zu Hülfe um ein schwaches Kind zu überwältigen.

Die Rolle Herrmans ist ganz schicklich in das ganze verwebt, und gewann bey der neuen Bearbeitung. Die neue Scene, da er Franzens Betrug und Zorn Trotz bietet, ist sehr theatralisch.

Das Stück hat keine einfache Haupthandlung zum Grunde. Wir sind es an unsern Modestücken schon gewöhnt, dieß nicht zu suchen. Das einem jeden guten Kunstwerke so unentbehrliche simplex duntaxat et unum ist von jedem unfehlbar verkannt. Die meisten heutigen Stücke sehen so buntscheckig aus, daß ich glauben möchte, die Dichter peinigen sich, allen guten Geschmack zu verderben, wenn nicht so unendlich viel dazu gehörte, Geschmack zu erlangen. Auch verfliegen in den Paar Stunden unseres Zuschauens wieder Jahre; und böhmische Wälder, Gärten, Schlösser ꝛc. hüpfen vor unsern Augen wie in einem Guckkasten hin und her.

Dieß thut der Verfasser alles, um, wie er sagt, keine Kompendienmenschen zu zeichnen. Einheiten und Ausmalung eines Charakters hält er schlechterdings unmöglich. Sind denn Euripid's Medea und Iphigenie, des Sophokles Oedip, und Elektra ꝛc. Kompendienmenschen? Oder hat

der Dichter seine Menschen ganz gezeigt, wie sie waren? Dieß ist ja offenbar unmöglich, sonst müßten wir sie in allen ihren Launen, in jedem Alter, bey allen Veränderungen der Umstände und des Schicksales, in jeder Stimmung ihres Herzens, in jeder Lage ihres Geistes, so gar bey jedem Steigen und Fallen der Kraft ihres Körpers sehen. Nein, dieß ist die Sache der Schaubühne nicht; sonst hätten wir oft Jahre lang an den Handlungen eines einzigen zu sehen. Die Schaubühne fodert Leidenschaften. Starke Leidenschaften wirken geschwind. Der Dichter zeige, wie die Leidenschaften eines Menschen, dessen Charakter zum voraus festgesetzt wird, wirke, und zwar in Situationen, die unter Millionen möglichen die vorzüglichsten sind, den Menschen auszuzeichnen und seiner Leidenschaft Schwung und rührende Größe zu geben. Dieß ist das erhabene Geschäft des dramatischen Dichters; dieß thaten die Griechen in einem so hohen Grade, und brauchten hiezu keine Jahre, keine laternas magicas, keinen Trödelmark von Dekorationen, keine Nebenrollen zu Dutzenden, keine Ueberschwemmungen des Hauptgegenstandes mit Episoden, keine Banditentruppen, Soldatenregimenter, Schlachten u. dgl. Weil unsre Schauspielschreiber den Theaterzweck

durch hohe Einfalt nicht erreichen, nicht, gleich jenen großen Köpfen, die unfehlbar höchstwirkende Situation unter so viel tausenden herausfinden können: so überladen sie ihr Stück mit der Menge, plündern alle Tragödien, um ein Schauspiel tragisch zu machen, morden Menschen wie Insekten, häufen Dekorationen, trommeln, schießen, schlagen Märsche, und wenn sie vom ersten Range Genien sind, so verwürzen sie ihr Stück mit philosophischem Geplauder, zersplittern recht metaphysisch jede Empfindung, bringen die ertappte Natur aus den Bierstuben, Ställen und Zigeunerhütten daher, und, damit die Stärke ihres Geistes nicht mißkennt werde, lassen sie den Helden und den Stuhlträger ihres Guckkastenspiels mit einem pot pourri von Metaphern auftreten.

Die Räuber sind so sehr als irgend ein Stück mit Metaphern und Bildern überladen. Es kommt so viel Schwulst, einigemal wahrer Unsinn vor, daß man in den ernsthaftesten Scenen sich kaum des Lachens enthalten kann. Oft fällt man auch auf unverständliche, undeutsche und ganz widersinnige Stellen, ohne an die Plattheiten, an die Hefe des Pöbelhaften, und an das äußerst Abscheuliche, alles gute Gefühl Empörende, die

Sitten und die Menschheit Schändende zu gedenken, das aus dem Munde der Banditen, dieses räuberischen Gesindels kommt, und das ich nicht mehr nachlesen mag. Nur einige Stellen aus andern Rollen führe ich zum Beyspiele an, wie oft Sprache, Geschmack und Menschenverstand beleidigt ist.

„Wenn die ganze Hölle bankerot würde"

Welcher Unsinn!

„Frevel, die zum Himmel hinaufstinken „und das jüngste Gericht waffnen."

„Blut säufst du wie Wasser, Menschen wä„gen auf deinem mörderischen Dolch keine Luft„blase."

Blut saufen, ist im uneigentlichen, Wasser saufen im eigentlichen Sinne. Und dann, auf einem Dolche Menschen und Luftblasen wägen!

„Ein Anblick soll eine Grille gleich einer „feuerhaarigen Furie aus dem Kopfe geißeln!!

„Die Gnade selbst würde an den Bettelstab „gebracht, und die unendliche Erbar-

„mung bankerot werden, wenn sie für meine „Schulden gut sagen sollte.“

Welch rasender Unsinn!

„Meine arme Lippen sollen nimmermehr einen Vater ermorden.“

Was soll ich bey armen Lippen denken? Man sagt: ein Wort tödtet, aber arme Lippen morden?

„Er geht bey lebendigen Leibe um“ — ist ganz undeutsch.

„So ist er Herr eurer Güter, König seiner „Triebe.“

Dieß sagt man von einem, der seine Triebe beherrscht, nicht von dem, der sich denselben überläßt.

„Laß dich von Ambrosiadüften begraben, „die aus seinem Rachen dampfen!“

„Wenn mit dem Körper der Geist zum „Krüppel verdirbt.“

„Müssen denn meine Entwürfe sich unter das eiserne Joch des Mechanismus beugen?“ Ein Mensch, der hohe Entwürfe macht, beugt sich unter ein eisernes Joch: aber Entwürfe,

eisernes

eisernes Joch, Mechanismus und beugen gehört nicht zusammen.

„Ich möcht es machen wie der gescheide Arzt „(nur umgekehrt) nicht der Natur durch einen „Queerstrich den Weg verraunt, sondern sie in „ihrem eigenen Gange den Weg befördert.“

Wie künstlich, gezwungen und undeutlich!

„Wer sollte auch hier nicht seine Flügel ver„suchen?“

Nach dem Monde zu fliegen? Nein, es ist die Rede von Giftmischerey und dergl. Flügel die Pulsschläge zu berechnen!

„Dieser Blick hätte euch über die Sterne ge„tragen.“

Ist wahrer Schwulst.

„Daß der Tod deine verfluchte Zunge ver„siegle!“

Den Mund versiegeln, sagt man, aber die Zunge versiegeln ist falsch.

„Das Kreuz des Erlösers ist die Freystatt der „betrogenen Liebe.“

Das Kreuz eine Freystatt!

„Blut wird deine ganze Seele füllen.“

Was ist dieß?

„Wer ist der Glückliche, um den sich das Aug „eines Engels versilbert?

Wie kostbar!

„Warum hat mein Perillus einen Ochsen aus „mir gemacht, daß die Menschheit in meinem „glühenden Bauche bratet?“

Dieß sagt Moor mit Schauer geschüttelt, wir hören es vom äußersten Frost angewandelt.

„Wenn du mir irgend einen eingeäscherten „Weltkreis allein ließest, den du aus deinen Augen „verbannt hast, wo die einsame Nacht und die „ewige Wüste meine Aussichten sind? Ich würde „dann die schweigende Oede mit meinen Phantasien „bevölkern, und hätte die Ewigkeit zur Muse, das „verworrene Bild des allgemeinen Elends zu zer„gliedern. -- Nein, ich will dulden; die Quaal „erlahme an meinem Stolz.“

Das heiß' ich bramarbasirt!

Die ganze Scene nach dem Hamletischen, Seyn oder nicht seyn? ist voll Phöbus.

„Meynt ihr, dem Arm des Vergelters im „öden Reiche des Nichts zu entlaufen?

Wahrer Nonsens. Im Reiche des Nichts findet weder ein Entlaufen noch ein rächender Arm statt. Und was ist das öde Reich des Nichts?

Als Amalia im letzten Aufzuge Karln sich um den Hals wirft, ruft dieser:

„Reißt sie von meinem Halse! tödtet sie! töd-
„tet ihn! Mich! Euch! Alles! —

Dieß würde von großer Wirkung seyn, wenns die Räuber thäten; aber sie müssens eben so für Unsinn halten als die Zuschauer. So oft ich diese Stelle hörte und las, konnte ich mich des Erinnerns an ein Stückchen aus dem Marionettenspiele nicht enthalten. Alle Personen wurden vom Könige zum Tode verdammt. Da die Geliebte des Königs unter den Verurtheilten war, so kniete der König sich auch, um gleichfalls zu sterben; endlich kniete sich der Hannswurst mit dem Beile auch, und so blieben sie alle beym Leben.

„Und wenn der Erzengel Michael mit dem
„Moloch ins Handgemenge kommen sollte!!“

„Hubst du nicht deine Hand zum eisernen
„Eid?“

„Die mißhandelte Ordnung heilen! ꝛc.

Qui variare cupit rem prodigialiter unam,
Delphinum Silvis appingit, fluctibus aprum.

Dieser Denkspruch ist sehr oft bey unserm Dichter eingetroffen; aber nirgends auffallender, als da der kalte Moor eben so wie der feurige Karl in Bildern ohne Ende und Maaß spricht. Hieher gehört auch die Untereinanderwerfung der Gebräuche und Jahrhunderte, z. B. wenn der Verfasser Kutschen mit 4 Pferden daher rasseln läßt, den Edelleuten Schokolade austischt ꝛc. Doch könnte man auch ohne dergleichen ein ächter Nachahmer Shakespears seyn?

Wenn die Frage ist, wie ein Stück, worin so viel Unedles, Ungereimtes, Scheußliches ꝛc, zusammenfließt, doch manchen Anhänger, warme Vertheidiger, und einen großen Zulauf haben konnte: so muß die Unpartheylichkeit und die schärfste Kritik antworten, daß es immer ein außerordentliches Talent, viel Menschenkenntniß, das glühendste Gefühl verräth, interessante Scenen, große Züge, erhabne Schönheiten habe. Es sind Perlen im Gassenstaube. Auch ein großer Theil des Beyfalls vieler, den dieses Schauspiel erhielt, gehört dem hohen Spiel Islands und

Böcks, den Dekorationen, und überhaupt der prächtigen Aufführung, und dann der Liebe zum Flittergold der gehäuften Metapher, der Neuheit der Ueberspannungen im Ausdrucke, dem Mangel an Bildung, dem falschen Geschmacke, und der Geistesschwäche, ein Ganzes zu übersehen. Die schwelgerische Einbildungskraft eines Malers schuf einst ein Bild, vor dem eine halbe Nation staunte. Es hatte einen Leib von kolossalischer Größe, mehrere Köpfe wie sie Raphael zeichnet, neben diesen Furiengesichter und Höllenfratzen von Breugels Pinsel; der untere Theil dieser Figur war halb Pferd, halb Schwein; Bourguignon und Sneyders malten diese Thiere nicht kühner; es war mit Blumen von Segers Kolorit ausgeschmückt; und hatte Adlersflügel von Hundekoeter, Theile von wahrer Schönheit, Meisterstücke der ersten Größe — aber das Ganze war ein Ungeheuer. Indessen läßt auch der Kenner, der Mann von feinerm Gefühl so ein Ding nicht ungesehen, und zollt dem Urheber auch unterm Lächeln Bewunderung. Betrachte ich die Schönheiten der Räuber: so ehre ich das Talent des Verfassers, bedaure ihn aber selbst, daß er nicht für die Unsterblichkeit gearbeitet hat.

Ich erfülle meine Pflicht, das Gute des Ver-

fassers anzuzeigen, sehr gerne; weil ich hierbey wahres Vergnügen fühle, da ich Fehler nur rüge, die zu belehren, die es bedarfen.

Gleich in der ersten Scene, deren Länge man zwar kaum aushält, sind einige schöne Züge: und wenn schon Franz Moor in der Folge unerträglich wird: so bringt doch seine Intrigue wirklich Interesse.

Franz Moor. „Nun sagt mir einmal — „wenn ihr diesen Sohn nicht euer nennen müßtet, „ihr wäret ein glücklicher Mann?

Der alte Moor. „Stille, o stille! da ihn die „Wehmutter mir brachte, hub ich ihn gen Him- „mel und rief: Bin ich nicht ein glücklicher „Mann?"

Dieß ist wirklich schön ohne Bilderglanz, einfach, natürlich, wahr, aus den Tiefen der Empfindung.

Die dritte Scene zwischen Franz und Amalia ist noch interessanter, der Dialog wie in obigen und in verschiedenen folgenden lebhaft. Aber auch diese, wie die meisten Scenen des Stückes, ist

zu lang; mehrere Monologen sind fast durchaus zu groß und unnatürlich; blieben doch größtentheils bey der Umarbeitung weg.

Franz. „Du siehst weg, Amalia? Verdien' „ich weniger als der, den der Vater verflucht „hat?

Amalia. „Weg! ha des liebevollen Vaters, „der seinen Sohn Wölfen und Ungeheuern Preis „giebt! Daheim labt er sich ꝛc. während sein gro„ßer herrlicher Sohn darbt. — Schämt euch, „ihr Unmenschen! Schämt euch, ihr Schande „der Menschheit! — seinen einzigen Sohn!

Franz. „Ich dächte, er hätt' ihrer zwey.

Amalia. Ja er verdient solche Söhne zu ha„ben, wie du bist. Auf seinem Todbette wird er „umsonst die welken Hände ausstrecken nach sei„nem Karl, und schaudernd zurückfahren, wenn „er die eiskalte Hand seines Franzens faßt. — „O es ist süß, köstlich süß, von deinem Vater „verflucht zu werden."

Franz. „Du schwärmst, meine Liebe, du „bist zu bedauern.

Amalia. „O ich bitte dich — bedauerst du „deinen Bruder? Nein, Unmensch, du hassest „ihn! du hassest mich doch auch? ꝛc.“

Franz. „Allerliebste Träumerinn! wie sehr „bewundre ich dein sanftes liebevolles Herz! (ihr auf die Brust klopfend.) Hier, hier herrschte Karl „wie ein Gott in seinem Tempel! Karl stand „vor dir im Wachen, Karl regierte in deinen „Träumen, die ganze Schöpfung schien dir nur „in dem Einzigen zu zerfließen, dem Einzigen wi- „derzustralen, dem Einzigen dir entgegen zu tö- „nen.“ ꝛc.

Herrschte durch das ganze Schauspiel dieser edle natürliche Ton, wie groß wäre das Verdienst des Verfassers!

Der Anfang der 3ten Scene des zweyten Aufzugs ist rührend.

Amalia trift den alten Moor träumend von Karln an.

Der alte Moor. (halb wach.) „Er war nicht „da? Drückt' ich nicht seine Hände? Garstiger „Franz! willst du ihn auch meinen Träumen „entreißen? ꝛc.“

Amalia. „Wie ist euch? Ihr schlieft einen „erquickenden Schlummer.“

Der alte Moor. „Mir träumte von meinem „Sohne. Warum hab' ich nicht fortgeträumt? „Vielleicht hätt' ich Verzeihung erhalten aus sei„nem Munde.“

Amalia. Engel grollen nicht — er „verzeiht euch. (Faßt seine Hand mit Weh„muth.) Vater meines Karls! ich ver„zeih euch.“

Der alte Moor. „Nein meine Tochter! die „Todtenfarbe deiner Wangen zeuget wider dein „Herz. Ich brachte dich um die Freuden deiner „Jugend — o fluche mir nicht. ꝛc.“

Amalia. „Die Liebe hat mich nur einen Fluch „gelehrt. Diesen, mein Vater. (Sie küßt seine Hand mit Zärtlichkeit.)

Dergleichen Stellen nähern sich wirklich der erhabenen griechischen Einfalt, und sind unendlich schätzbarer als die bilderstrotzende Sprache, die die Leidenschaft nicht kennt.

Das Lied in dieser Scene, das bey der Vor-

stellung wegblieb, vermuthlich, weil die Schauspielerinn nicht singt, ist sehr schön. Ich setz es hieher.

Andromachens und Hektors Abschied.

Andromache.

Willst dich, Hektor, ewig mir entreißen,
Wo des Anaciden mordend Eisen
Dem Patroklus schrecklich Opfer bringt?
Wer wird künftig deinen Kindern lehren
Speere werfen und die Götter ehren,
Wenn hinunter dich der Xanthus schlingt?

Hektor.

Theures Weib, geh, hol' die Todeslanze,
Laß mich fort zum wilden Kriegestanze,
Meine Schultern tragen Ilium;
Ueber Astyanax unsre Götter!
Hektor fällt, ein Vaterlandserretter,
Und wir sehn uns wieder im Elisium.

Andromache.

Nimmer lausch' ich deiner Waffen Schalle,
Einsam liegt dein Eisen in der Halle,

Priams großer Heldenstamm verdirbt!
Du wirst hingehn, wo kein Tag mehr scheinet,
Der Cocytus durch die Wüsten weinet,
Deine Liebe in dem Lethe stirbt.

Hektor.

All mein Sehnen, all mein Denken
Soll der schwarze Lethefluß ertränken,
Aber meine Liebe nicht! —
Horch! der Wild raßt schon an den Mauren —
Gürte mir das Schwert um, laß das Trauren,
Hektors Liebe stirbt im Lethe nicht!

Einer der schönsten Züge des Stückes ist das Wort der Amalia, als sie den Namen Franz auf dem von Herrmann gebrachten Schwerte liest, und Karls Hand zu erkennen glaubt.

„Heiligger Gott! es ist seine Hand. — Er „hat mich nie geliebt.

(schnell ab.)

Wer kann aber folgendes anhören?

Franz. „Reizt meinen Grimm nicht. Ich „verlaß euch im Tode! — “

Der alte Moor. „Scheusal! Scheusal! schaff „mir meinen Sohn wieder!“ (fährt aus dem Sessel, will Franzen an der Gurgel greifen, der ihn zurückschleudert. *)

Franz. „Kraftlose Knochen, ihr wagt es — „sterbt, verzweifelt!“

Die erste Scene des dritten Aktes ist desselben Inhalts wie die dritte des ersten. Nur ist Franzens Ton anders, weil er jetzt Herr ist. Auch in dieser Scene schlägt ihn Amalia, welches nicht die vortheilhafteste Wiederholung ist. Doch in der neuen Ausgabe blieb die erste Maulschelle weg. Die Entdeckung Herrmanns, daß Karl und ihr Oheim leben, macht gute Wirkung; die Scene ist kurz; der Dialog vortrefflich.

Die Erzählung des Romans von Kosinsky giebt zu einem sehr schönen Zuge Anlaß. Das Wort: „Ich muß sie sehen, auf!“ ist ein herrliches großes Wort, das Resultat unbegrenzter Empfindungen. Aber mit diesem Worte hätte sich die Scene schließen sollen. Das folgende ist noch schwächer als das bekannte des Seneka: Hic mare et terras vides, ferrumque et ignes etc.

---

*) Der ihm entspringt, nach der zweyten Auflage: und das letzte von Franz blieb weißlich weg.

Karls Empfindungen beym Eintritt in den Schloßhof giebt der Dichter in der ersten Ausgabe trefflich und rührend.

Ich möchte den ganzen Auftritt zwischen Karln und Amalien hier abschreiben; aber meine Leser kennen ihn — er ist sehr schön — nicht der schönste, aber vielleicht der vollkommenste, weil man nicht wohl etwas darin streichen kann. Die darauf folgenden Scenen zwischen Franz und Daniel sind von guter Wirkung, schildern Franzens Seelenruhe im hohen Grade. Der Dichter hat eine große Situation verfehlt, die Zusammenkunft Karls und Franzens. Freylich würde die Schwierigkeit äußerst groß gewesen seyn: aber es forderte weiter nichts, als einen gelungenen Zug seines Meisterpinsels.

O daß die vierte Scene dieses vierten Aktes geblieben wäre, wie sie in der ersten Ausgabe war!

Hier ist's, was mich vorzüglich rührt.

Amalia. „Wie beneid' ich ihre Amalia!"

Moor. „O sie ist ein unglückliches Mädchen, „ihre Liebe ist für einen, der verloren ist, und wird „ewig niemals belohnt."

Amalia. „Sagt man nicht, es gebe eine „bessere Welt, wo die Traurigen sich freuen und „die Liebenden sich wieder erkennen?

Moor. „Ja eine Welt, wo die Schleyer „wegfallen, und die Liebe sich schrecklich wieder „findet — Ewigkeit heißt ihr Name — meine „Amalia ist ein unglückliches Mädchen.“

Amalia. „Unglücklich, und sie lieben.“

Moor. „Unglücklich, weil sie mich liebt! „Wie? wenn ich ein Todtschläger wäre? Wie „mein Fräulein, wenn ihr Geliebter ihnen für „jeden Kuß einen Mord aufzählen könnte? Wehe „meiner Amalia! sie ist ein unglückliches Mäd„chen!“

Amalia. (froh aufhüpfend.) „Ha! wie bin „ich ein glückliches Mädchen! Mein Einziger ist „Nachstral der Gottheit, und die Gottheit ist „Huld und Erbarmen! Nicht eine Fliege konnte „er leiden sehen — seine Seele ist so fern von „einem blutigen Gedanken, als fern der Mittag „von der Mitternacht.

Moor. (kehrt sich schnell ab, in ein Gebüsche, blickt starr in die Gegend.)

Die Entdeckung des alten Moors in der Höhle von seinem Sohne in den letzten Scenen des vierten Aufzugs ist von großer Wirkung. Es ist ein schauerlicher Auftritt. Die Rührung entsteht noch mehr aus der Sache selbst, als aus der dichterischen Behandlung. Denn neben den wahren natürlichen Schönheiten kommt wieder viel übertriebenes vor; sogar eine der schönsten und rührendsten Stellen wird mit einem Zuge beschlossen, der freylich dem Scheine nach erhabener als das vorhergehende, im Grunde aber nichts als Schwulst ist.

Moor. „Steh auf, Schweizer! und rühre „diese heilige Locken an! (er führt ihn zu seinem Vater und giebt ihm eine Locke in die Hand) „Du weißt noch, wie du einsmal jenem böhmi„schen Reuter den Kopf spaltetest, da er eben den „Säbel über mich zückte, und ich athemlos und „erschöpft von der Arbeit in die Knie gesunken „war? Dazumal verhieß ich dir eine Belohnung, „die königlich wäre; ich konnte diese Schuld bis„her niemals bezahlen. Schweizer, so ist „noch kein Sterblicher geehrt worden „wie du! — Räche meinen Vater.

Hörten wir dieß letztere aus dem Munde eines

großen ruhmvollen Menschen, der eines Volkes Retter wäre, und einem edlen erhabnen Freunde die Rache seines Vaters vor den Augen einer weinenden oder bebenden Nation empfiele — dann wäre es eine der ersten Schönheiten, die je ein glücklicher Dichter der Eingebung seiner Muse dankte. Auf den Lippen Moors ist es falsch. Wir glaubens nicht, können uns auch nicht täuschen, es zu glauben. So sehr können alle Erhabnen, Unsterblichen nicht vor uns verschwinden, daß es uns wahr sey, wenn ein Räuberhauptmann zu einem Räuber sagt:

„So ist noch kein Sterblicher geehrt
„worden, wie du!"

In den Augen Moors selbst ist es nicht einmal wahr; es sey denn, man nehme an, daß er durchaus ein Bramarbas oder Donquixot bleibe.

Man möchte wegen der einzigen ersten Scene des 5ten Aufzugs dem Verfasser den Gedanken verzeihen, ein so scheußliches Ungeheuer als Franz ist, auf die Schaubühne zu bringen. In der schwärzesten Mitternacht von den Gespenstern seiner

Laster

Laster aufgepeitscht, von allen Schreckniſſen einer nahen verzweiflungsvollen Ewigkeit umgeben, von allen Qualen eines rächenden Gewiſſens ergriffen und hin und her geſchleudert, erſcheint Franz Moor, ſucht Zuflucht in der Helle angezündeter Lichter, in dem ſtrafenden Anblick eines ehrlichen Bedienten, in Trugſchlüſſen, die ſein gepreßtes Herz nicht erleichtern können. Schauer durchlief die Adern der Zuſchauer bey dieſem Auftritte. Die Stärke der dichteriſchen Darſtellung, und das Spiel Iflands wirkten gleich mächtig. Dieſe einzige Scene rechtfertigt den Dichter wider jeden Vorwurf, den man ſeinem moraliſchen Gefühl der Räuber wegen machte. Es iſt in dieſem Stücke des Sittenlehrens und Predigens nur zu viel. Seine Fehler ſind wider die Natur der Schaubühne; ſeine Abſichten ſind die beſten. Auch dieſe Scene iſt bey all ihren Schönheiten zu lange, und hat wieder viel überſpanntes. Der Traum von Franz Moor iſt fürchterlich, ſchrecklich wirkend; aber wird ihn Franz Moor in ſeiner Lage ſo umſtändlich erzählen? Man müßte dieſe Erzählung hier nicht als Erzählung nehmen, ſondern als ein wirkliches gegenwärtiges Geſicht der Phantaſie, ſonſt hat es keine Wahrſcheinlichkeit. Denn iſt

Franz noch bey sich, so erzählt er solchen Traum nicht; hat ihn Verstand und Geistesgegenwart verlassen, so ist ihm das Gedächtniß so treu nicht, kann das Vergangene so wohlgeordnet, weitläufig und richtig nicht wiedergeben.

Der Pastor Moser blieb bey der Vorstellung weg. Dieß ist besser als die Veränderung des Mönchen im Walde in einen Kommissair, der eine jämmerliche Figur spielt. Mit dem Pastor Moser verlieren wir aber einige Züge von der höchsten theatralischen Schönheit. Hier ist das Ende der Unterredung zwischen ihm und Franzen.

Franz. „Sag mir, was ist die größte Sün„de, und die ihn am grimmigsten aufbringt?

Moser. „Ich kenne nur zwey. Aber sie wer„den nicht von Menschen begangen, auch „ahnden sie Menschen nicht.

Franz. „Diese Zwey? —

Moser. (sehr bedeutend) „Vatermord „heißt die eine, Brudermord die andre — „Was macht euch auf einmal so bleich?

Franz. „Was Alter? Stehst du mit dem „Himmel oder mit der Hölle im Bündniß? Wer „hat dir das gesagt?

Moser. „Wehe dem, der sie beyde auf dem „Herzen hat! Ihm wäre besser, daß er nie gebo„ren wäre! Aber seyd ruhig, ihr habt weder Va„ter noch Bruder mehr!

Franz. „Ha! — was? kennst du keine drü„ber? Besinne dich nochmals — Tod, Himmel, „Ewigkeit, Verdammniß schwebt auf dem Laut „deines Mundes — keine einzige drüber?

Moser. „Keine einzige drüber.

Franz. (fällt in einen Stuhl.) „Zernichtung! „Zernichtung!

Moser. „Freut euch, freut euch doch! preißt „euch doch glücklich! — Bey allen euren Gräueln „seyd ihr noch ein Heiliger gegen den Vatermör„der. — “

Des Räubers Moor Erklärung vor seinem Vater, daß er sein Sohn Karl sey, Franzens Ge-

richt, Amaliens letzter Auftritt, und des Räuberhauptmanns Entschluß, einen Bedürftigen mit Hingebung seines Lebens vom Elend zu retten, sind rührend und erreichen eine hohe Stufe theatralischer Wirkung. Und hiermit will ich die Beurtheilung dieses Stückes schließen. Jeder, der gebildetes Gefühl hat, wird in diesem Schauspiel noch weit mehr Schönheiten, besonders in den zwey letzten Aufzügen, und weit mehr Fehler finden als ich hier anzeigte. Den Werth desselben zu bestimmen, denk ich, ist genug gesagt. Nur will ich am Ende das herrliche Lied Moors aus der ersten Scene des 4ten Aufzugs, das bey der Vorstellung wegblieb, noch ganz hersetzen. Nie sah ich an einem Kunstwerke zwischen so vielen und ungeheuren Mängeln so vorzügliche und große Schönheiten; nie hab ich das Vergnügen, Schönheiten zu bewundern, so unvollkommen genossen.

Das

Decipimur specie recti: brevis esse laboro,
Obscurus fio: sectantem laevia, nervi
Deficiunt animique: professus grandia, turget,

war das Schicksal des Verfassers, ist das Schicksal aller, die bey allen glänzenden Geistesgaben Erfahrung, und lange Uebung nicht darüber hin-

weggesetzt haben. Ich bitte den Dichter der Räuber zu bedenken, daß edler Ausdruck, natürliche Einfalt, Reinigkeit, Rundung und Wohlklang der Sprache, schöner Vers, einfache Handlung, zweckmäßige Charaktere, Wahrheit ohne Prunk, erschöpfende Kürze, Wohlstand, sittliche Bescheidenheit, Eigenthum ohne sichtbare Nachahmung, glückliche Anwendung des schon Vorhandnen, Feilung und Glättung jeder Zeile, Gesetze aus der Natur der Sache, Grazie, mit einem Worte, daß Schönheit — Vollkommenheit keine Kleinigkeiten sind.

Von den Räubern kenne ich zwey Beurtheilungen. Die in der allgem. deutschen Bibliothek und eine französische. Jene ist ein Machtspruch, wie die meisten Urtheile dieses Werks, ohne Beweise, ohne Belehrung, ohne Erklärung.

Die Zweyte siehe Pot Pourri volume II. No. 12. p. 368. Der Urtheiler hat das Stück weder gesehen, noch gelesen; was er davon anführt, soll aus einem geistvollen Schreiben seyn. Aber auch der Briefschreiber muß entweder in jenem Falle, oder der deutschen Sprache nicht kundig seyn. Er sagt: On y voit sans émotion

sur la *moindre altercation le fils empoisonner le père, le frère assassiner son frère.*

Hiervon sah und las ich wirklich nichts.

„La Noblesse n'y a point paru.“

Hieraus sieht man, daß auch des Briefschreibers Nachrichtgeber die Sache nicht weiß.

Dem, der schweigt, kann man Unwissenheit verzeihen; aber Urtheile von Dingen in der Welt bekannt zu machen, die man gar nicht kennt! Was soll ich erst von folgendem ungereimten Schluß sagen?

„Il est surprenant qu'une ville si longtems renommée pour la beauté de ses spectacles, aye laissé sitôt corrompre son goût.

Ist denn der Adel, der, wie der Verfasser glaubte, bey der Vorstellung nicht erschien, und dadurch den schlechten Werth des Schauspiels nach seinem Sinne zu erkennen geben wollte, nicht ein wichtiger Theil der Stadt, der die Schauspiele besucht? Und ist dieß Beweiß, daß der Geschmack von Mannheim verdorben ist, wenn der letzte Pöbel, der die Henkersgerüste umgiebt, einem Schauspiele seinen Beyfall giebt?

„Comment peut on prendre pour succès le suffrage du peuple? il entoure aussi les échaffauts“ sagt der Rezensent. Und sogar der Pöbel soll nach dem Verfasser nur aus flüchtigem Vorwitze zugelaufen seyn, und dem Schauspiele bald Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Ce n'est qu'une curiosité passagère, encore quelques Représentations de cinq heures et le Parterre fera lui même justice etc.

Welche Schlußfolgen!

Der Beyfall des Pöbels ist unbedeutend, sagt der Rezensent, der Adel war nicht bey der Vorstellung. Nur ein vorübergehender Vorwitz verursachte den Zulauf.

Und dennoch ist der Geschmack von Mannheim verdorben!

Mich dünkts, wenn ein schlechtes Stück gegeben würde, könnte man zur Ehre Mannheims nicht mehr sagen, als: Leute von Stande (dieß versteht doch Rezensent unter dem Adel, denn sonst ists wahrer Unsinn was er sagt) giengen nicht hinein, und der Pöbel selbst wirds nur einigemal sehen mögen.

Aus den Schlüssen dieses Rezensenten folgte ganz offenbar, daß der Geschmack von Paris in den blühendsten Zeiten seiner Bühne verdorben gewesen wäre.

Le théatre français, sagt er, a aussi une mauvaise comédie dont Cartouche est le héros et le sujet, mais on ne la représente pas.

Nein jetzt nicht, aber im Jahr 1721 den 21. Oktbr. wurde sie vorgestellt. Die Ungeduld des Parterres, dieses erbärmliche Lustspiel zu sehen, war so groß, daß die Schauspieler das erste Stück: Esop am Hofe nicht endigen konnten. Man mußte es unterbrechen, und dem Geschreye des Parterres nachgeben, das immer Kartusch rief.

Nein, so etwas erlebten wir in Mannheim nicht. Der Pöbel hat hier eine zu schwache Stimme. Pöbel und Parterre sind hier nicht einerley. Die Einrichtung ist so gemacht, daß Adel und Bürger im Parterre sowohl als in den Logen sich vertheilen. Auch giebt der Stand den Grad der Einsicht nicht.

Das schöne Stück Les voleurs oder Cartouche wurde dreyzehnmal auf der Schaubühne vor-

gestellt, ohne die Vorstellungen zu zählen, die von einem noch weit schlechtern unter demselben Titel auf dem Italienischen Theater in Paris gegeben wurden. *)

Das allerabgeschmackteste ist der Vergleich der Räuber und des französischen Kartusches. Sie haben so viel Aehnlichkeit, als ein Gassenlied und Crebillons Katilina. Aber so armseliges Gewäsche, wie dieser Rezensent über die Räuber machte, wird noch vieles in Deutschland gelesen und stimmt den Ton in manchem Publikum. Eben da ich mein Manuscript in den Druck geben will, erhalte ich noch eine Beurtheilung der Räuber, im Würtembergischen Repertorium, worin viel Schönes und Wahres gesagt wird. Karl Moor wird aus einem andern Gesichtspunkt als hier betrachtet; Amalia gefällt dem Rezensenten weniger. Mich dünkts, es sey mehr Rezension eines Romans als eines Theaterstückes. Auch verfährt der Verfasser mit dem Dichter einigemal sehr ungerecht. Z. B. Von Amalia, sagt er, läßt ihr Geliebter bis zur letzten Zeile des dritten Aktes

---

*) Siehe Dictionnaire portatif des Theatres etc. à Paris. 1754. Cartouche.

kein halbes Wörtchen fallen" Gleich im ersten, als Moor das erstemal erscheint, sagt er zu Spiegelberg: „Im Schatten meiner väterlichen Haine, in den Armen meiner Amalia lockt mich ein edler Vergnügen." Als Moor das drittemal auf der Schaubühne erscheint, kommt schon das große Wort: „ich muß sie sehen." Dieß ist von unendlich größerer Wirkung, als wenn er vorher vieles von ihr gesagt hätte. Hier erhält das Stück, wie der Rezensent selbst bemerket, neuen Schwung.

Tiefe Stille.

Moor. (nimmt die Laute und spielt.)

Brutus.

Sey willkommen, friedliches Gefilde,
Nimm den letzten aller Römer auf.
Von Philippi, wo die Mordschlacht brüllte,
Schleicht mein gramgebeugter Lauf. *)
Kaßius, wo bist du? — Rom verloren!
Hingewürgt mein brüderliches Heer,
Meine Zuflucht in des Todes Thoren!
Keine Welt für Brutus mehr.

---

*) Ein gramgebeugter Lauf, der schleicht!

Cäsar.

Wer mit Schritten eines Niebesiegten
Wandert dort vom Felsenhang? —
Ha! wenn meine Augen mir nicht lügten?
Das ist eines Römers Gang; —
Tybersohn! von wannen deine Reise?
Dauert noch die Siebenhügelstadt?
Oft geweinet hab' ich um die Waise,
Daß sie nicht mehr einen Cäsar hat.

Brutus.

Ha! du mit der drey und zwanzigfachen Wunde!
Wer rief Todter dich ans Licht?
Schaudre rückwärts zu des Orkus Schlunde,
Stolzer Weiner! — triumphire nicht!
Auf Philippi's eisernem Altare
Raucht der Freyheit letztes Opferblut;
Rom verröchelt über Brutus Bahre,
Brutus geht zu Minos — kreuch in deine Flut!

Cäsar.

O ein Todesstoß von Brutus Schwerte!
Auch du — Brutus — du?

Sohn — es war dein Vater — Sohn — die
Erde
Wär gefallen dir als Erbe zu;
Geh — du bist der größte Römer worden,
Da in Vaters Brust dein Eisen drang,
Geh und heul es bis zu jenen Pforten:
Brutus ist der größte Römer worden
Da in Vater Brust sein Eisen drang;
Geh — du weißts nun, was an Lethe's Strande
Mich noch bannte —
Schwarzer Schiffer stoß vom Lande!

Brutus.

Vater halt! — im ganzen Sonnenreiche
Hab ich einen nur gekannt,
Der dem großen Cäsar gleiche;
Diesen Einen hast du Sohn genannt.
Nur ein Cäsar machte Rom verderben,
Nur nicht Cäsar mochte Brutus stehn,
Wo ein Brutus lebt, muß Cäsar sterben,
Geh du linkwärts, laß mich rechtwärts gehn.

Wie nahe ist

die deutsche Bühne ihrem Zwecke?

Vorgelesen bey der deutschen gelehrten Gesellschaft.

In den blühendsten Zeiten der französischen Litteratur, da man die dramatische Dichtkunst auf dem höchsten Gipfel der Vollkommenheit glaubte, ward von einem berühmten Redner*) die Frage aufgestellt: ob die Schaubühne eine Schule guter Sitten sey? Er behauptete; sie könnte es ihrer

*) P. Poree.

Natur nach, und sollte es seyn; sie wäre es aber bey weitem nicht; Theaterdichter, Schauspieler und Publikum trügen mehr bey, durch die Schauspiele die Sitten zu verderben als zu bessern.

Ludwig Riccoboni, der verschiedne Schriften über die Bühne herausgab, und bis in sein drey und funfzigstes Jahr Schauspieler war, verließ endlich, aus Achtung für die guten Sitten, die Bühne und legte im Jahr 1743 der Kaiserinn von Rußland *) einen Plan zur gänzlichen Umschaffung der französischen Bühne vor. **)

Er verwarf alle Stücke, die er den guten Sitten nachtheilig hielt. Nur 28 Trauerspiele schienen ihm würdig, beybehalten zu werden; und unter diesen müßten noch 12 umgearbeitet und in Betreff ihres sittlichen Werthes wesentlich verbessert seyn.

Im Vorbeygehen gesagt: von diesen 28 Stücken, die in der glänzendsten Epoche der Theatermuse als vortreffliche Kunstwerke anerkannt waren, wird keines mehr auf den meisten Bühnen Deutschlands vorgestellt.

---

*) Elisabeth II.

**) De la Reformation du Théatre par Louis Riccoboni 1743.

Unter den Lustspielen fand er nur fünf, die unverändert bleiben, und fünf, die gereinigt werden könnten.

Seit Einführung des weinerlichen Lustspieles, des rührenden moralischen Drama, wodurch die Bühne oft beynahe in einen Predigtstuhl verwandelt wird, hat die Mißhandlung guter Sitten auf den Schaubühnen ein Merkliches zugenommen. Machten die Zuschauer Forderungen wie jener Redner, und hätten die Schauspieler so zartes Gefühl für Sittlichkeit, wie Riccoboni, so stünden alle Bühnen Deutschlands und vielleicht aller Nationen öde. Und wo liegt die Quelle dieses Uebels? Wer sollte es glauben? Die Moral selbst die Veranlassung dieser Sittenlosigkeit zu werden. Nachdem man nur hie und da gleichsam aus Versehen die Tugend entweihte, so machte man nun die Tugend selbst zur Kupplerinn der falschen Tugend, und des Sittenverderbnisses. Es erhoben sich Schriftsteller, die zum Hauptzwecke der Bühne die Tugend aufstellten, und auf Kosten des Geschmackes und der Tugend tugendhafte Menschen darstellen, wie sie in der Natur nicht sind, nicht seyn können, nicht seyn sollen.

Machen nicht täglich Stücke in diesem Ge-

schmacke ihr Glück blos durch die Wichtigkeit des moralischen Zweckes, durch den Prunk einer erhabenen, oder durch den Schimmer einer falschen Sittenlehre? Sie usurpiren, wenn ich mich dieses fremden Wortes bedienen darf, das Recht der Muse, die nur durch Theilnahme erweckende Darstellung der Natur gefällt. Sie greifen das menschliche Herz durch Mittel an, die sie keine Mühe kosten, mit den Waffen der Tugend, weil sie wissen, daß auch der verderbteste Mensch die andern um sich her gut und tugendhaft wünschet. Sie bedecken die Armuth ihres Talents mit dem stralenden Gewande der Sittenlehre, und stellen ungestraft, gerühmt, schlechte Denkmäler der Kunst und sittenverderbende Muster der Tugend auf.

Das Laster wird bestraft, die Tugend belohnt, das Publikum weint und lärmt Beyfall. Aber diese Belohnung der Tugend ist beynahe ohne Ausnahme immer dieselbe — eine Heurath; die Tugend selbst Empfindeley, übertriebenes Auskramen moralischer Sprüche, und eine unerschütterliche Standhaftigkeit, Eltern und Vormünder zum besten zu haben. Die Strafen des Lasters folgen gewöhnlich so natürlich, wie sie in der

Natur

oder wirklichen Welt nicht folgen. Der Beyfall ist im Verhältniß mit dem Werthe des Kunstwerkes. Dieser Beyfall, diese Thränen eines gewissen Publikums beweisen nicht mehr für den Dichter, als die Andacht und die Thränen eines gewissen Publikums für den Exvotomaler beweisen.

Es führte mich zu weit von meinem Ziele ab, wenn ich diesen Punkt in sein gehöriges Licht setzte. Dieß einzige muß ich bemerken: Moral kann wohl ein entfernter Zweck des Schauspieldichters seyn, aber nie sein wesentlicher, sein nächster, sein unmittelbarer.

Es ist Pflicht des guten Bürgers, den Altar der Tugend nie zu entheiligen. Es ist Pflicht des Schauspieldichters, alle Darstellungen von Handlungen, alle Ausschweifungen des Ausdruckes zu verwerfen, die den guten Sitten anstößig seyn könnten. Es ist Pflicht des Schauspielers, in seinem Vortrage den Sitten mit der reinsten Achtung zu huldigen. Es ist Pflicht des Zuschauers, weder durch schiefe Deutungen die Sittlichkeit zu beleidigen, noch eine Beleidigung der Sitten zu dulden. Es ist Pflicht der Polizey,

über Dichter, Schauspieler und Publikum zu wachen, daß an Orten, die der Staat zur Veredlung seiner Bürger öffnet, die Sittlichkeit, des Staates edelste Zierde, nicht entweiht werde. Es ist sogar der Zweck des Staates, die Anwendung aller Künste dahin zu leiten, daß dadurch nicht nur Tugend, sondern seine gefaßten Grundsätze, die Gesetze und Verfügungen, und alles was sein Werk ist, Menschen zu beglücken, in der anmuthigsten Gestalt dargestellt werde. Auch verschwistern sich leicht die reinen Kastalinnen mit der reinen Tugend. Aber eine Schule guter Sitten zu bilden, ist nicht wesentlicher und erster Zweck der Künste und der Schauspieldichtkunst so wenig als der Malerey, der Bildhauerkunst und Musik.

Wer darf sagen, daß Sokrat bey Bildung einer Graziengruppe, Rubens bey der Schöpfung seines unerreichbaren Landschaftgemäldes: der stürzende Wagen, und Gossec durch seine sinnenbezäubernde Jagdsymphonie den Zweck der Kunst verfehlten, weil ihr Kunstwerk die Tugend nicht einflößt?

Der Zweck der Künste ist: Gemüther durch

die Reize der Schönheit zu vergnügen, der Zweck der Schaubühne: durch die einnehmendste Darstellung menschlicher Leidenschaften, Sitten und Handlungen, zu rühren und zu ergötzen. Der Künstler, der die Pflicht des Bürgers nicht verletzt, veredelt den Menschen. Ein weit höherer Zweck, als ihm Lehren der Tugend beyzubringen. Der Künstler, zu seinem hohen Ziele hinan klimmend hat mehr Verdienst, als wer den ersten Zweck der Kunst vernachläßigend, die vollkommenste Tugend predigt. Denn wer in Herzen roher Menschen Lehren der Tugend zu streuen sich bemüht, der wirft oft guten Saamen auf Felsen, oder wenigstens auf ein ungebautes wildes Erdreich. Wie wenig keimt davon zur erwünschten Frucht! Wer wird mehr mit Moral, wenn ich mich so ausdrücken darf, angepfropft, als das rohe Volk, und wer bleibt mehr als dasselbe, rohes Volk? Wenn auch der wärmste, der unbescholtenste und reinste Sittenlehrer (eine seltne Erscheinung) seinen ganzen Zweck erreicht: so macht er doch höchstens nur einen guten, aber noch keinen weisen Menschen. Der Weise ist nothwendig ein tugendhafter Mensch, aber der Tugendhafte noch lange kein Weiser. Der blos zur

Tugend geleitete Mensch übt die Tugend mit Wärme und aus guter Absicht, der Weise mit einer edeln Begeisterung, weil er ihren vollen Werth einsieht, und ihre ganze Schönheit fühlt. Nicht jeden Stral der Tugend erträgt das Auge des blos Tugendhaften! Er übt oft Tugend mit Vorurtheil; er übt oft um der Tugend willen nur seine Tugend, und zur Unzeit, zum Nachtheil der Tugend. Aber der Weise ist tugendhaft nach dem Zwecke der Tugend; er zeigt sie in ihrem schönsten Lichte, in ihrer Würde und ganzen Liebenswürdigkeit. Wer also beyträgt, den Menschen durch Vorerinnerung und Veredlung seines Gefühles, durch Erweiterung und Erhöhung seines Denkkreises, für jeden Reiz der Tugend empfänglich, für jede Ausübung derselben weise zu machen, und ihn dadurch auf den höchsten Grad der Kultur zu erheben, wer überdieß diesem Menschen, den so viel Elend drückt, durch edle Vergnügungen zu diesem Ziele hinanschwingt: der erzeigt ihm die höchste Wohlthat. Diese Wohlthat empfängt das menschliche Geschlecht vom Künstler, der zugleich guter Bürger ist. Diese Wohlthat giebt eine geschmackvolle Schaubühne in der höchsten Fülle, wie im Triumphe.

Darum wünschte ich, die wichtige Frage von

einem Manne scharfsinnigen Kopfes, und reinen Gefühls untersucht und ausführlich beantwortet: Erreicht die heutige deutsche Bühne den ersten, wesentlichsten Zweck der Kunst?

Bedeutend ist der Abstand der heutigen Bühne von jener vorigen Zeit, wo statt der Muse eine Schanddirne auftrat, um einen barbarischen Pöbel zu belustigen. Glänzend erhebt sich der Unterschied des heutigen Theaters gegen jenes, wo die ersten Stralen der Vernunft und des Geschmackes leuchteten. Preiswürdig sind die Verdienste berühmter Männer, welche die deutsche Schaubühne gänzlich umschufen, und mit schätzbaren Werken schmückten. Ich kenne und sah selbst den größten Theil der ausgezeichneten Künstler auf unsern Bühnen, deren Name sich allgemein mit ehrenvollem Nachklang verbreitete, und nicht selten selbst bis ins Ausland drang. Ich bin begeistert und entzückt von dem Ruhme, zu dem sich Deutschlands, und vorzüglich Mannheims Schaubühne aufschwung, und erstaune beym Anblicke ihrer in so kurzer Zeit errungenen Trophäen. Aber selbst dieser reizende Anblick des Fortschrittes der dramatischen Muse erregte in mir die Begierde, auch den Weg zu übersehen, den sie noch vom Ziele

selbst absteht. Ihr Ziel ist ihr eigner Wunsch — Vollkommenheit. Die Schaubühne ist eine öffentliche Stiftung, ein Tempel, den der Staat der Kunst errichtet. Der Staat macht also die erste Foderung, daß sie ein Tempel des Geschmackes sey. Ist der Zeitpunkt gekommen, daß man die Frage aufstellen kann: Ist die Schaubühne ein Tempel oder eine Schule des Geschmackes? Dem sey wie ihm wolle, die Erörterung dieser Frage ist der Schaubühne wichtig und kann ihr nur nützlich seyn. Sie ist aber von großem Umfang und zerfällt in sehr viele Theile. Nur die Erforschung einer Menge untergeordneter Fragen bestimmt die Antwort der Hauptfrage. Ich will es versuchen, die erheblichsten Fragen zu bestimmen, deren Prüfung volles Licht auf den Hauptgegenstand streuet.

Ich wagte es selbst, einige zu erforschen, und werde meine Beobachtungen als einen Versuch ächter Kunstprüfung dem Publikum zu seiner Zeit vorlegen.

Der erste Blick des Forschers fällt gleich auf die Menge der Autoren und Künstler der Bühne. Ist nun das Theater eine Schule des guten Geschmackes: so muß die Beantwortung der folgenden Fragen ganz zu ihrem Ruhme ausfallen.

Ehrt Deutschlands Theater die Kunst des Theaters? Erscheint der Künste Schönste mit den Reizen der Schönheit? Beseelt Theaterschriftsteller und Schauspieler kein andrer Zweck als der Zweck der Kunst? Spendete die Natur ihnen die Gaben aus, ohne welche sie keine Eingeweihten der Kunst sind? Hat sie zum Heiligthume der Kunst der hohe Genius geführt? Halten sich die Dichter an die Gattung der Schauspiele, zu welcher der gute Geschmack räth? Wie verhält sich der Kalkul dieser Wahl, nämlich der Trauer- und Lustspiele zu den Dramen, und dieser zu jenen, der geschmackvollen Opern zu den nicht so geschmackvollen? und welches sind die Folgen? Sind die Stücke, die zur Vorstellung aufgenommen werden, zusammen eine wohlgereihte Gallerie des Geschmackes, wie die Antiken in einem Modellsaale, wo jedem Blicke des Kenners ein Meisterstück begegnet, das ihn entzückt, während es den Nichtkenner in Erstaunen setzt? Oder gleicht die Bühne mehr einer großen Fabrik, wo jeder Klasse des Publikums für ihr Geld Waare nach ihrem Geschmacke gegeben wird? Ist jedes einzelne Theaterstück ein wahres Kunstwerk, schön in allen Theilen, schöner in jedem Theile durch die andern und im ganzen vollkommene Schönheit? Zeugt

der große Bildersaal der deutschen Bühne vom hohen griechischen, oder tenierischen, oder sprangerlschen Style? Ist auch hier die deutsche Schule deutsch? Und müssen wir die Raphael, Corregio, Titian, Lebrun und Poussin der Schaubühne bey Fremden suchen? Suchen wir sie wirklich, und stellen sie auf unsern Bühnen auf, oder räumen wir den größten Platz auch ihren Künstlern kleinlichern Geschmackes? Ist es in der Regel, erhabne Meisterstücke hier zu sehen, oder sind sie Ausnahmen? Sind unsre Dichter in ihren Erfindungen neu? Sind ihre Kompositionen nach den Gesetzen der Kunst, das heißt, geschaffen, durch die möglichst vollkommenen Mittel, den Zweck der Kunst zu erreichen? Sind unsre Schauspiele in ihrer Erfindung und Ausführung so mannigfaltig, als sie zahlreich sind? Sind die gezeichneten Charaktere wirkliche Beobachtungen der Dichter nach der Natur oder Excerpte aus Büchern, und und den schlechtesten Büchern der deutschen Litteratur, den Romanen? Sind die Thorheiten, Leidenschaften, Sitten, Handlungen, die unglücklichen oder verwickelten Lagen der Menschen, auf der Bühne so abwechselnd, wie in der Natur? oder sind hundert und wieder hundert Stücke Guß einer Form, Gold und Schlacken aus einer Mine,

deren Urschätze einst ein großes Genie dem Schooße der Natur entwand? Kurz, ist die Welt unsrer Schauspieldichter die wirkliche Welt, dargestellt zum Zwecke der Kunst? Oder ist sie oft eine Guckkastenwelt, durch farbige Gläser gezeigt? Ist sie die Welt gewisser Gelehrten, die die Welt nie sehen; die Welt jugendlicher Köpfe, die noch nicht sehen können; die Welt der Schwärmer, welche die Welt nur in ihrem Lieblingsrausche sehen? Wie verhält sich der Ausdruck der Dichter zum Zwecke der Kunst? Ist er rein, deutlich, passend, lebhaft, klassisch schön? Ist der Ausdruck des Trauerspiels so vom Ausdrucke des Lustspieles unterschieden, wie das Trauerspiel vom Lustspiele? Hat das Trauerspiel seine eigne und das Lustspiel seine eigne Sprache, wie es der römische Lehrer der Dichtkunst fodert? Schwingt sich der mühsame Vers, oder die bequeme Prose dem Zwecke der Kunst näher? Das ist: Fließt Vers oder Prosa sanfter, angenehmer, harmonischer? Malt Prose oder Rythmus mehr der Phantasie? Ist Rythmus schönklingender als Nicht-Rythmus? Oder ist ein unprosodischer Satz mehr Wohlklang, als ein bis zur höchsten Schönheit gebildeter Wohlklang? Ist der Ausdruck der meisten deutschen Schauspieldichter von der letzten Gattung? Das

ist, nicht nur klassischrein, deutlich und lebhaft, sondern auch bis zur höchsten Schönheit gebildeter Wohlklang?

In welchem Lichte zeigen sich unsre kritischen Schriftsteller? Leiten sie die Dichter und Schauspieler auf die ächte Bahn? Kennen sie die Gesetze der Musen und die Pflichten der Künstler? Sind ihre Schriften zugleich vortreffliche Theorien und edle Kunstwerke? Gleichen Lessings Nachfolger Lessingen? Ist Lessing selbst musterhaft? Sind diese Richter des Parnaß eingeweihte unbestochene Priester des Geschmackes? Erheben sich die Schauspieler bis zum Genius der Dichtkunst, oder umarmen sie den Dichter, der, verhöhnt vom Genius, zu ihnen herabsinkt? Sind die Schauspieler Künstler? und wenn ein Handwerker neben einem Künstler steht, welches ist der Nachtheil der Kunst? Sind die Schauspieler die zweyten Schöpfer ihrer Rollen, oder sind sie oft nur Instrumente, welche die Empfindungen nicht kennen, die der Dichter durch sie tönen läßt? Messen die Schauspieler ihre Kräfte, wenn sie nach Rollen streben? Sind die Directeure der Schauspieler auch die reichsten an Kenntnissen, die scharfsinnigsten an Urtheilskraft, die feinsten an Geschmack?

Kennen die Vorsteher und Entrepreneure der Bühnen die Rollen, die sie austheilen, die Stücke, die sie aufnehmen, die Subjekte, die sie wählen? Haben sie eine Wahl? Kennt, sieht der Schauspieler die Menschen, die er spielt? Kommen, auf der Bühne, die Gesellschaften vom guten Tone aus Gesellschaften von gutem Tone? Ist der Geist des Ausdruckes im Verstand des Schauspielers? Fühlt er den Unterschied eines schlechten, eines mittelmäßigen, eines guten und eines sehr schönen Verses? Kann er den letzten in seiner Stärke fremdem Gefühle mittheilen und die andern durch seine Kunst erhöhen? Ist klassische Reinigkeit, Kraft, Schönheit und höchster Wohlklang der Sprache in seinem Munde immer klassisch rein, immer Kraft, Schönheit und höchster Wohlklang? oder recitirt er oft einen Theil des schönen Dialogs, und verschlürft den andern, oder versenkt das Edle ins Niedrige, und modelt nach seiner Art ins Läppische, was oft mittelmäßig noch war? Ich will alles zusammenfassen: Sind, zur Veredlung der kultivirten Menschenklasse, Schauspieler und Schauspielerinnen Modelle des Geschmackes, in Gang, Gebärden, Stellungen, Kleidung, Benehmen, Gruppirungen, im richtigen, natürlichen Ausdrucke, in angenehmer Beugung des Organs? Mo-

delle in Wahrheit, Anstand und Grazie? Gleicht auch das Aeußere der deutschen Bühne einem Tempel des Geschmackes? Erfand jedes Kleid, jede Geräthschaft der Bühne der Geist des Kostumes? Scherzt die niedliche Mode in den Zuschnitten ihres mannigfaltigen Gebrauches? Scheinen sie von Musen und Grazien selbst angepaßt zu seyn, und das gefällige Gepräge des Geschmackes glücklich zu führen? Streiten Mechanik und Malerey, Bildhauer- und Baukunst um den Vorzug, die Täuschungen der Dichtkunst zu fördern? Oder machen die meisten Bühnen noch heut zu Tage eine ärmliche Figur, und erinnern mit jeder Scene und Verwandlung, daß hier nichts Kunst ist, als die Bewirkung der Einnahme, und nichts Natur, als die knarrenden Bretter, die durchlöcherten Tücher und die schlechtverbrauchten Farben? Nimmt der Geschmack auch Rücksicht auf den Aufenthaltsbezirk der Zuschauer, auf die Reize der Bequemlichkeit, auf die Erfodernisse der Gesundheit, auf den vergnügenden Anblick der ganzen Versammlung? oder giebt es noch Schaubühnen von solcher Bauart und Einrichtung, daß die verdoppelten Unannehmlichkeiten der Witterungen, die unausbleiblichen Beleidigungen der fünf physischen Sinne dem moralischen Geschmackssinne die

kleinsten Vergnügungen, die sie nicht tilgen, sehr theuer werden lassen?

Auf welcher Stufe des Verdienstes steht das deutsche Publikum, wenn man fragt: ist die deutsche Schaubühne eine Schule des guten Geschmackes? Schallt sein lauter Beyfall dem Künstler, wenn er ohne Geräusch mit einem feinen Zuge wie durch einen Blitz sein Genie ausstralen läßt, oder wenn er, aus Dürftigkeit des Geistes, vielleicht auch aus Kenntniß seines großen Richterhaufens als niedriger Possenreißer auftritt, und die Zeiten auf die Bühne zurückbringt, wo die Wörter: Marktschreyer und Schauspieler beynahe einen und denselben Sinn hatten? Aeussert der Kenner mit Wärme seinen Beyfall, der, wie Horaz sagt, den Dichter Göttern gleichsetzet, oder läßt ers beym kalten Bewundern, wenn ihn keine Leidenschaft zur muthwilligen Verachtung reizt? Hat Deutschland Achtung für seine Künstler, die es bey andern Nationen in Achtung setzten? Kennt Deutschland seine wahren Künstler? Hat es einen Preis der Ehre und des Glückes für das hervorragende Verdienst ausgesteckt? Welches Verdienst ragt in seinem Auge hervor? Das, welches es selbst auszuzeichnen weiß, oder das

durch Intriguen und Kabalen empordringt? Unterscheidet es den hohen Künstler von dem Tagwerker, wie die edle Kunst vom Handwerke unterschieden ist? Oder reihet es Dichter und Schauspieler, wie einige Städte noch Maler und Tüncher in Zünften reihen? Kann bey der Würdigung der Personen in unserm Vaterlande das große Talent sich's verzeihen, wenn es sich der Schauspieldichtkunst oder der Schaubühne widmet? Verzeiht dem großen Manne das Publikum selbst, wenn er darbt, und nicht klüger war, etwas einträglicheres und ehrenvolleres zu ergreifen? Ist in unserm Vaterland die Zahl derer gering und unbedeutend, welche die Schätze der Kunst mit Verachtung oder mit Kälte oder als den Gegenstand eines leicht entbehrlichen Spielwerkes anblicken? Sollte es noch Menschen von Ansehen geben, die das für unnütz halten, was der Magen nicht verlangt, und der Gaumen nicht gutheißt, die das Feld der Kunst vorbeygehen, wie das Thier eine schöne Gegend, wo es kein Futter wittert? Steht wirklich die deutsche Nation überhaupt auf dem Grade der Kultur, daß sie den Schöpfer eines unsterblichen Kunstwerkes aus Einsicht für ein nützlicheres Glied des Staates achtet, als den gemeinen oder vornehmen Taglöhner, der zu

den sogenannten nothwendigen Bedürfnissen der Gesellschaft beyträgt? — —

Alle Antworten auf alle diese Fragen müssen, wie gesagt, zum Vortheule der deutschen Bühne ausfallen, wenn sie eine Schule des guten Geschmackes seyn soll. Denn es ist hier nicht die Frage, ob sie mit manchem edeln Werke, mit manchem guten Künstler prange, sondern ob sie mit jedem Kunstwerke ein Denkmal und Modell hoher Kunst aufstelle, und im Ganzen, nach ihrer Bestimmung, ein Tempel des Geschmackes sey. Um dieses Ruhmes sicher zu seyn, darf keine Antwort zu ihrem Nachtheile klingen. Götter und Menschen verschmähen jede Mittelmäßigkeit an Kunstsachen; wie viel mehr mittelmäßige Modelle der Kunst? Des scharfsichtigen Kenners Auge darf hier nichts sehen als Vollkommenheit, darf nichts verzeihen, als wenige, kaum merkbare Flecken, die nicht der Genie= oder Kunstmangel gebiert, sondern die der Mensch übersieht. Dieß wird von einem Versuche des Künstlers, um eine gültige Probe der Kunst zu seyn, gefodert: wie viel mehr vom Modelle des Künst-

lers, vom Tempel, von der öffentlichen Schule der Kunst und des Geschmackes?

Ich wählte mir aus der Menge von Gegenständen, die ich zur Untersuchuug aufstelle, nicht den unwichtigsten. Große Künstler haben von jeher den Ausdruck, den Styl als einen wesentlichen Theil des Kunstwerkes angesehen. Dieser ist es, der den Werken der Griechen und Römer das Gepräge der Unsterblichkeit vorzüglich aufdrückte. Ein Werk, worinn der Ausdruck nicht klassisch schön ist, hält keine Kunstschule für klassisch. Schauspiele, deren Ausdruck nicht klassische Schönheit bezeichnet, gehören also nicht in den Tempel des Geschmackes, das ist, auf die Bühne. Es ist also ein bedeutender Gegenstand, den ich berühre, wenn ich von dem Ausdrucke in unsern Schauspielen handle. Könnte ich nach meinem Wunsche, nach der Erforderniß der Hauptfrage meine Aufgabe stellen, so würde ich das ganze Feld meines Gegenstandes leicht umfassen. Wenn von der Bühue, als einer Geschmackesschule die Rede ist, so muß die Frage seyn:

Sieht man auf den Bühnen der Deutschen noch Stücke,

Stücke, worin der Ausdruck nicht ganz musterhaft ist? Aber wer würde diese Frage für ernsthaft halten. Ich muß mich sehr beschränken; ich muß eine Frage vorbringen, die, nicht beantwortet, schon an und für sich zum Nachtheile des deutschen Theaters entscheidet, und in Hinsicht der Hauptfrage, die, selbst zu dessen Ruhme beantwortet, seinen Ruhm noch lange nicht auf den Punkt erhebt, wo es als eine Schule des guten Geschmackes glänzte. Meine Frage wird indessen Niemanden, der unsre Theaterlitteratur kennt, auffallen. Man wird vielmehr nach einer so langen Demüthigung, worin wir uns neben andern Nationen erblickten, sich freuen, daß jetzt eine Frage, vielleicht zu unsrer Ehre aufgestellt werde, wozu wir vor einem halben Jahrhundert noch keine Aussicht hatten.

Hat Deutschland Schauspiele, worin der Ausdruck musterhaft und klassisch schön ist? Die Frage selbst, wie Jedermann einsieht, überhebt mich der Mühe, eine unzählige Menge Schauspiele, die auf unsern Nationalbühnen täglich aufgeführt werden, zu durchgehen. In

der Prüfung der vorzüglichsten liegt das Urtheil der andern.

Meine Forschung wird sich nur über die vortrefflichsten Werke der deutschen Schauspieldichtkunst verbreiten, und der Gegenstand einer andern Abhandlung seyn.

Nachtrag

zu Hamlets Unterricht für Schauspieler.

Ihr müsset von dem, was ich euch jetzt sagen werde, keine Sylbe verlieren. Ich will, fern vom Prunk der Rede, deutlich, und blos bedacht seyn, euch nützliche Lehren zu geben. Vor allem müsset ihr den Zuschauer die Verlegenheit merken lassen, worin euch oft Hände, Kopf und Füße setzen. Wisset ihr nicht wo mit den Händen hin: so haltet die Spitzen der Finger an den Mund, bald mit der rechten, bald mit der linken Hand. Dieß sey euch eine Hauptregel gleich Anfangs, wenn ihr auftretet. Den Zeigefinger oder auch

mehrere leget zur Verstärkung des Ausdruckes an den Mund, oder wenigstens auf das Kinn in edeln Charakteren. Zu Zeiten könnt ihr die Finger der einen Hand betrachten, indem die andre ruht, und merkt ihr, daß noch eine Hand unbeschäftigt ist, so leget beyde zusammen, neiget geschäftig das Haupt, beschauet sie lange, und findet ihr, daß die Hausgeschäfte einige Merkmale darauf ließen, oder daß ihr die Nägel zu beschneiden vergaßet: so hat diese Gebärde schon ihre Wirkung. Im Winter ists natürlich, daß ihr sie übereinander reibet; denn jedermann weiß, daß Theaterköniginnen nicht im warmen Zimmer sind. Zwey Gebärden sind hinreichend, alle mögliche Rollen mit Anstand zu spielen. Schlenkert beyde Hände zugleich in paraleller Linie hinaus und lasset sie gewaltig auf die Poschen *) zurückfallen, als hättet ihr Pauken zu schlagen, oder von einem fruchtbaren Felde Vögel zu scheuchen, oder als wolltet ihr euren Unterthanen klafterweise Holz abmessen.**) Zur Abwechselung brauchet zu Zeiten nur einen Arm. Leget die Hand auf die Brust, dann plötz-

*) Nach damaliger Mode.

**) Ausgespannte Arme einer ordentlich gewachsenen Person sollen das Maaß eines Klafters haben.

lich hinaus damit, und zur Sicherheit, daß ihr sie jederzeit kräftig und mit derselben Richtung nach Hause brachtet, werdet ihr bald auf euern Kleidern als Denkmäler eurer Kunst abgerlebne Räume entdecken. Stellet ihr Helden vor, dann drückt bey jedem Gebrauche der Hand den Ellenbogen dicht in die Seite. Dieß steht auch schön zu jeder andern Rolle. Der Hand sollet ihr nie ihre natürliche Form lassen. Sie habe zwey Theile, einen Daumen und vier zusammengedrückte Finger. Auch sey sie ja in grader Linie mit dem Arme. Die Finger können etwas vorgebeugt seyn, damit es eine Hölung gebe, und sie einem Löffel mit dem Stiele gleiche. Gerathet ihr in Leidenschaft: so suchet euren Füßen eine schickliche Stellung aus, daß ja nichts von selbst und natürlich sich gebe. Singet ihr, so schlaget mit dem ganzen Leibe den Takt, strecket bey Stellen voll Geiste die Hand aus, als wolltet ihr eurem Volke ein Kleid darreichen. Doch vom Singspiele werdet ihr meine Grundsätze ein andermal hören. Seyd ihr allein auf der Bühne, so saget alles geschwind nach einander her, daß man ja nicht in die Vermuthung verfalle, es wäre euch um was anders zu thun, als mit einer lästigen Erzählung an die Zuschauer fertig zu werden. Oft suchet euch einen

Lieblingsplatz auf der Bühne aus, um ihn ja mit keinem Fuße zu verlassen; stehet da, als wäret ihr dahin genagelt, und weichet um alles nicht. Aeusserst wahr, natürlich und reizend ist es, wenn vier bis sechse eine Viertelstunde um keine fünf Zolle von ihrer Stelle kommen. Neiget ihr euch, erhabene Prinzessinnen, ein Kompliment zu machen, dann bücket das Haupt, ziehet den Leib ein, strecket den cul de paris *) weit hinaus, macht einen schnellen tiefen Knicks, erhebt euch hastig und wankend, als wäret ihr in kaltes Wasser gesessen.

Nichts kann eurer Bestimmung angemessener seyn, als wenn ihr ganz unbekümmert, in eurer natürlichen Laune dastehet, und wie Horaz sagt, et si fractus illabatur orbis, nicht aus eurer Fassung kommet; denn es ist ja nur zum Scherze, daß ihr da auftretet, und jedermann muß euch ansehen, daß ihr dastehen müsset. Doch eins dürfet ihr nicht ausser Acht lassen. Sagt wer: ihr erstaunet? Dann reisset die Augen auf. Ihr weinet? Dann greift nach dem Schnupftuche. Ihr lachet? Dann stellt euch lachend. Ihr seyd

*) Ebenfalls eine Mode jener Zeit. 1784 — 1786. Obige Schilderung ist ganz nach der Natur, wovon man selten noch eine Spur sieht.

verwirrt? Dann drehet den Kopf hin und her. Kommet aber nie zuvor; das wäre just, als wenn das mechanische Echo der Stimme des Lebenden zuvor kommen wollte. Hat euer Gesellschafter nnr einen halben Sinn zu sagen: so laßt ihn eine Weile mit offnem Munde vor euch stehen; denn es ist unhöflich, jemanden, zumal vor so großer Gesellschaft, in die Rede zu fallen.

Euer ganzes Heil setzet in den Zubläser, das Orakel des Apollo! Entfernet euch nie weit von dessen unterirrdischer Gruft. Von dieser verborgenen Höhle kommen durch euch die verworrenen Verse der Weisheit, oder die deutlichen Sprüche des Unsinns in die Welt. Steht ihr rechts: lauschet mit dem linken Ohre; links, mit dem rechten. Mit dem Auge forschet auf jeder Stelle. Ein Zubläser mit guter Kehle bringt zweyfachen Gewinn: der Zuschauer wird von einem schlechten Stücke doppelt gesättigt; und ein gutes hört er zweymal schlecht, daß er, in Hoffnung nach mehrerer Uebung es besser zu sehen, wieder komme.

Ueber

Wielands Rosamund

und

Schweizers Musik.

Um dem Dichter Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, müssen wir dieses Stück in seinem eigenen wahren Gesichtspunkte betrachten. Schon die voraus gesetzte Geschichte zeigt uns, daß wir kein heroisches Singspiel erwarten sollen. Sehr irrte man also, wenn man die erhabene Muse des Metastasio, stark gezeichnete Charaktere, Römerseelen, anzustaunende Handlungen und Situationen darin zu entdecken hoffte, oder wenn man einen

Helden erwartete, der große Dinge fürs Vaterland unternimmt, der zum Stolze seiner Nation auftritt, dessen Loosungswort Völkerheil ist, und dessen Größe seine Feinde bewundern.

Rosamund — ein Namen, der das Herz zu sanftern Tönen der Empfindung stimmt, muß von einem andern Standorte betrachtet werden. Laßt uns dem Dichter die Hand geben: er wird uns in den Tempel des Gnidus führen, durch lachende Gegenden, unter dem Scherze der Faunen, umflattert von Liebesgöttern, in Träumen schönrer Welten. Es war nie sein Fach, mit dem donnernden Vogel Jupiters in die, nur wenigen Geschöpfen ersteiglichen Höhen sich zu schwingen, aber girrend mit der Turteltaube in Wollusthainen, in Labyrinthen des Vergnügens, unter Schäfern und Nymphen und Amoretten in Lauben und Grotten der Liebe zu scherzen, an Quellen der süßen Schwermuth und auf zitherischen Hügeln zu irren; zu erquicken die Söhne der Freude, zu belauschen die Schönen in ihren geheimsten Augenblicken, Götter und Menschen an Kränze der Liebe zu ketten, Liebe den marmornen Bildnissen einzuhauchen, dem Winde Athem der Liebe zu geben, Liebe jedem Gegenstande einzupfropfen, die blü-

hende Natur, den schönern Himmel, elisische Gefilde, Feenwelten, Schöpfungen der Phantasie darzustellen. Dieß ist sein Verdienst, und aus diesem Gesichtspunkte müssen wir das Singspiel, von dem hier die Rede ist, beurtheilen.

Rosamund, ein Mädchen von bewunderns-würdiger Schönheit, der Liebe Heinrichs, des ersten plantagenetischen Königs von England, geweiht, ist der Gegenstand desselben. Die Ausführung ist folgende:

Erster Aufzug. Die Königinn entdeckt, durch Hülfe Belmonts, den geheimen Aufenthalt der Rosamund in einem verschlossenen Labyrinthe.

Zweyter Aufzug. Nach einem Streite Belmonts mit dem Ritter des Thurmes, der den Labyrinth verschließt, kömmt die Königinn, dringt hinein, droht Rosamunden mit dem Tode, befiehlt Dolch und Gift herbeyzubringen, geht in das Zimmer des unglücklichen Mädchens und zwingt es, zwischen Dolch und Giftbecher zu wählen — Rosamund trinkt den Becher, sinkt hin, und schließt die Augen. Belmont kündigt die Ankunft des Königs an.

Dritter Aufzug. Der König kommt an, findet die Pforte des Labyrinths offen, hört, daß sein Mädchen ermordet sey, schnaubt Rache, und will alles tödten, was Leben hat. Belmont wirft sich zu seinen Füßen, und bringt die Nachricht, daß Rosamund nur einen schnell betäubenden Trank genommen, und noch lebe. Der König bietet ihm die Hälfte seines Reichs an, und eilt, sie zu sehen. Er trifft sie eben, da sie wieder zu sich kommt, an. Rosamund staunt und freut sich, und bittet den König sie zu verlassen, daß sie zu sich kommen könne. Heinrich sagt ihr, daß sie sich nicht fürchten solle, daß der Sturm vorüber, der Donner schweige ꝛc. und geht ab. Die Königinn kommt, Rosamund flieht in ihr Zimmer. Indem Elinor ihren Zorn über Belmont ausläßt, kömmt der König; Belmont geht ab. Heinrich und Elinor überhäufen sich mit Vorwürfen. Diese geht drohend ab. Hier singt Heinrich die treffliche Arie von der Schönheit; indem er abgehen will, wirft sich Rosamund zu seinen Füßen, und bittet ihn um die Erlaubniß, den Rest ihrer Tage dem Himmel zu weihen. Betroffen, daß ihre Liebe Laster war, wiederholt sie ihre Bitte. Der König nimmts für Lästerung des seligsten der Triebe und ihres eigenen Herzens auf, und spricht ihr Muth ein.

Rosamund wünschet, daß sie Hirten wären, daß sie seine Schäferinn wäre, daß sie ein Herz, ein Sinn lebten, und so umarmt ins Land der Schatten stiegen. Heinrich betheuert, daß er oft vom Throne steigen, nicht König mehr, sondern ihr Schäfer seyn werde, befiehlt hierauf dem Belmont, seine Ritter zu versammeln, daß alles, was ihm dient, der Göttinn seines Herzens huldige. Rosamund ergiebt sich; sie versprechen einander ewige Liebe.

Der Schauplatz verwandelt sich in einen großen Rittersaal, mit erhöhtem königlichen Throne; Schildknappen und Ritter versammeln sich. Der König macht bekannt, daß Elinor alles Recht an seinem Herzen verloren, daß er sie vor allen verstoße, und der Rosamund Herz und Hand gebe. Die Schildknappen und Ritter und die Jungfrauen der Rosamund rufen jubelnd Beyfall zu. Aber indem sich Rosamund dem Throne nähert, werden die Thüren des Saales aufgesprengt, die Königinn stürzt mit ihren Rittern herein, und tödtet Rosamunden. Sie sinkt der Emma und Lucia in die Arme; man legt sie auf die Stufen des Thrones.

Jeder sieht es ein, daß der Plan nicht das

Beste des Stückes ist. Schimmernde Ausdrücke, Arien, die natürlich und schön, Bilder, die so ganz malerisch und treffend sind, und die Verzierungen der Schaubühne, die uns in arkadische Zeiten versetzen, erinnern uns an die blühende Einbildungskraft des Dichters. Die vierte Scene ist ganz herrlich. Der Schauplatz ist ein prächtiger Garten, im Innern des Labyrinths. Neben einer mit Ephen und Rosen umschlungenen Urne eine Rasenbank. Im Grunde die Vorderseite eines prächtigen Pavillons. Tiefer hinten, auf der einen Seite ein Grottenwerk, auf der andern ein natürlicher Wasserfall. Es ist Nacht mit Mondschein bey bewölktem Himmel.

Rosamund tritt auf.

Wie öd' ist alles um mich her! Wie kalt!
Wie fremd und fern von meinem Herzen alles!
Und war so lieblich einst —
Mit dir, Geliebter,
ist aller Reiz von diesen Zauberfluren
verschwunden — u. s. w.

Die Arie ist sehr schön, die schönste des Stückes, singend, zärtlich, vom Gott der Liebe eingegeben —

Oft, am Rande stiller Fluten
sitz' ich einsam da und zähle —
Zähl' an ihrem trägen Lauf,
ach! die schleichenden Minuten
unsrer langen Trennung auf.
Dann geh ich hin und wanke
durch Hain und Thal und Flur;
Mein einziger Gedanke
bist du, Geliebter, nur.
Bey jedem Lispeln
aus dunklem Laube,
bey jedem Flügelschlag
der Turteltaube,
wie lauscht mein sehnend Ohr,
Wie klopft mein Herz!
Und wenn ich Tagelang
gelauscht, gesucht — Wie bang
ist dann mein Schmerz! —

Der hierauf folgende Chor der Jungfrauen, womit der erste Aufzug beschlossen wird, hat viel Anmuth und verschiedene Züge, die des Verfassers dieser Arie nicht unwürdig sind. Sanft, wohlklingend, voll süßer Anmuth sind die Arien:

Wie ein Kind in Mutterarmen u. s. w.

So athm' ich wieder dich, du süße Luft, u. s. w.

Holde Schönheit, deinem Rechte, huldigt alles, Erd und Himmel u. s. w.

Der von Addison entlehnte Auftritt, wo die Königinn mit Gift und Dolch kommt, ist schauervoll. Nichts im ganzen Stücke kann mit dieser wahrhaft tragischen Situation verglichen werden.

Zehnte Scene.

Die Königinn herein, in der rechten einen Dolch, in der linken einen Giftbecher haltend.

Rosamund. O Hülfe! Emma! Hülfe! rettet mich!

Königinn. Verworfene! du rufst umsonst nach Hülfe!

Erkenne mich — und zittre! u. s. w.

Rosamund. Laß meine Jugend — ach ich wag es nicht zu sagen, meine Unschuld dich erbarmen!

Und doch — du Himmel, weißt's!

Königinn. Der mag sich dein erbarmen, Verbrecherinn! -- Ich bringe dir — den Tod. Hier! wähle! hier ist Gift, und hier ein Dolch!

Rosamund. Entsetzlich! Königinn, ich bin in deiner Macht —

Sey groß und königlich — Verzeih der Armen in Staub gedrückten! Sag, was kann ich thun, dich zu versöhnen?

Königinn. Stirb!

(Nach einem Duette, in dem einige rührende Züge sind, steht Rosamund auf und greift nach dem Giftbecher.)

So gieb, Tyranninn! der Richter dort
verzeih dir meinen Tod.

(Sie trinkt den Becher aus. Die Königinn wendet sich plötzlich weg, wirft sich in einen Lehnstuhl neben einem Tische, und verbirgt ihr Gesicht.)

Ich glaube nicht, daß man wider die Schönheit dieser Scene, oder wider alles das Gute, das ich von diesem Singspiel sagte, etwas mit Grunde einzuwenden habe. Warum lassen denn die Meisten dem Dichter so wenig Gerechtigkeit widerfahren? Beym Namen Rosamund zuckt man die Achseln, wundert sich über den Gedanken des Dichters, bedauert den Kapellmeister u. s. w.; man hat in den meisten Gesellschaften noch von keinem

keinem Stücke, wie von diesem, so viel Schlimmes gesprochen. Und doch ist nichts gewissers, als daß zehen Operetten, in die man so häufig läuft, der einzigen Arie nicht werth sind:

Holde Schönheit, deinem Rechte
huldigt alles, Erd und Himmel!
stolz zu tragen
deine Fesseln,
folgen Helden
deinem Wagen:
selbst des Orkus finstre Mächte
bändiget dein Zauberblick!

Vielleicht hat die grosse Erwartung, von dem berühmten Dichter etwas Vortrefflichers zu erhalten, die Veranlassung zu so sonderbaren Beurtheilungen gegeben. Ich will nicht auf Kosten des Geschmackes unseres Publikums das Werk des Dichters überhaupt vertheidigen. Unpartheylichkeit ist mein Pfad; Freymüthigkeit mein Charakter; Wahrheit mein Ziel. Nicht aller Tadel der Rosamund ist unbillig. Das Stück hat eine blühende Phantasie gezeuget, aber nicht Stärke des Geistes, nicht warme glühende Empfindung des Her-

zens. Der Plan ist einfach, aber nicht reichhaltig an treffenden Zügen, rührenden Situationen, und theatralischen Handlungen. Rosamund, die Hauptperson, ist im ersten und dritten Aufzuge ganz ohne Handlung. Auch im zweyten hat sie nichts zu thun, als den Giftbecher zu trinken, wozu sie gezwungen wird. Sie seufzt, wird getröstet, fleht um Erbarmen, fällt vom genommenen Tranke in Betäubung, kömmt zu sich, will sich von der Welt entfernen, ergiebt sich dem König und wird getödtet. — Die Charaktere müssen einem Schauspiele Interesse geben. Im ersten Aufzuge soll uns der Dichter jeden Hauptcharakter seines Stückes bekannt machen Die Theilnahme unsers Herzens ist sein unmittelbarster Zweck; ohne diese ist keine Rührung, und dann alles unnütz, vollkommen zweckwidrig, und planlos. Rosamund soll unser ganzes Herz beschäftigen; sie soll den höchsten Grad des Mitleidens erregen, und das hohe Vergnügen, das in diesem Mitleiden liegt, in uns hervorbringen. Wir müssen sie also kennen, von der interessantesten Seite kennen, die unfehlbar auf das Herz Aller wirket. Hier ist eigentlich der Hauptfehler des Stückes. Belmont und die Königinn machen uns die schlimmste Schilderung von Rosamund.

Belmont. Der Labyrinth ist einer Nymphe
Sitz,
die unter Zauberschatten da, wie eine zwote
Armida, ihren Hof von Liebesgöttern hält,
und Rosamund — ihr Name.

Königinn. (allein) So lohnst du meiner
Liebe? —
Alles hab ich dir geopfert, Alles,
und so lohnst du mir?
Treuloser! —
— Heinrich eilt
um zu den Füßen einer Buhlerinn
die Lorbern hinzulegen.

Nach allen Umständen kann die Königinn nicht anders urtheilen, der Zuschauer kann auch nicht anders muthmaßen. Mit dem vorgefaßten Urtheile also, daß Rosamund eine Nymphe von gemeinem Schlage, und die Buhlerinn des Königs sey, kann sich unser Herz für Rosamund so sehr nicht interessiren. Daher kommt es, daß selbst die vortreffliche vierte Scene, wo sie auftritt und seufzet, und die schöne Arie: Oft am Rande stiller Fluten ꝛc. singt, ganz ohne Wirkung bleibt. Bey Menschen, die nicht wünschen, daß

alle Könige, wie Heinrich, und alle Mädchen, wie Rosamund wären, müssen die wärmsten Seufzer die unangenehmsten Empfindungen hervorbringen. Z. B. Welcher gute Bürger, welches Mädchen, bey dem noch eine Spur alten deutschen Sinnes ist, da man so viel auf Ehre hielt, kann das mit Gleichgültigkeit hören:

Ach! Heinrich! was ist Ruhm?
Was ist der Nachwelt eitles ungenoßnes Lob?
Du kämpfst um Lorbern, und die Rosen welken,
die dir die Lieb erzog!

Es giebt nur eine Gattung Menschen, die diese Sprache führt. Erst gegen Ende des zweyten Aufzuges, als Rosamund von der Königinn überfallen wird, und der Rache zum Opfer dienen soll, hören wir, (aus ihrem eigenen Munde) daß sie unschuldig sey. Aber wer wird, wer kann es alsdann glauben? Zum wenigsten ists jetzt, um von guter Wirkung zu seyn, zu spät, wenn es auch nicht ganz unwahrscheinlich wäre. Was sie bisher sprach, ist nicht die Sprache einer Unschuldigen, und was andere von ihr gesprochen, ist noch schlimmer. Indessen scheint der Dichter im zweyten Aufzuge gefühlt zu haben, daß er

seine Heldinn rechtfertigen müsse. Besser wäre es, wenn sie keine Rechtfertigung nöthig hätte, und unsre Herzen für sie sprächen. Die schönen Verse der vierten Scene, in dem Munde eines edeln tugendhaften Mädchens, für dessen Charakter der Zuschauer eingenommen wäre, oder im Munde einer zärtlichen Gattin, die getrennt von ihrem Geliebten, verfolgt vom Schicksale, in jammervoller Einsamkeit ihre Jugendtage hin trauert, würden nie, ohne mächtige Rührung hervorzubringen, können gesprochen werden. Ueberhaupt ist der Charakter der Rosamund seltsam; wenn wir uns auch nicht mehr erinnerten, was wir im ersten Aufzuge gehört und gesehen: so muß uns doch alles Folgende noch sonderbarer scheinen. Rosamund, als sie zwischen Gift und Dolch wählen soll, bittet die Königinn, ihr zu verstatten, daß sie sich in heilige Mauren verberge.

Königinn. Thörin, weg
mit diesen Künsten! Denkest du
auch mich damit za fangen? —

Rosamund. Laß diese Zeichen
der herzlichen Reu,
O laß sie dich erweichen!
Verzeih der Sünderin.

Nach diesem zu aufrichtigen, aber falschen, gewiß am unrechten Orte stehenden Bekenntnisse, und nach einigem vergeblichen Flehen trinkt sie den Becher aus.

So ists geschehn! — Ich sterb —
und sterbend, göttliche Gerechtigkeit,
bet' ich dich an! — Vor dir
ist Rosamund nicht schuldlos! — Nimm,
die Schwachheit eines zärtlichen,
nichts böses ahndenden, in seiner ersten Liebe
verirrten Herzens abzubüßen,
mein Leben an! —

Zur Königin sagt sie, daß ihr Herz sie betrog, aber ihre Liebe unbefleckt sey, der Gegenstand habe sie geblendet: aber der König ehrte ihre Unschuld, und sie falle ein reines Opfer.

Das wenigste, was man von all diesem sagen kann, ist, daß es die Deutlichkeit nicht habe, die hinreichend wäre, die gewünschte Rührung zu bewirken. Die Absicht des Dichters untersuche ich nicht, auch nicht seine moralischen Grundsätze; aber ich fordere, daß seine Charaktere bestimmt, deutlich, und für die Schaubühne zweckmäßig seyn,

und daß das Servetur ad imum nicht vergessen werde. — Im dritten Aufzuge bittet Rosamund auch den König, daß er ihr erlaube, den Rest ihrer Tage dem Himmel zu weihen. Aber ihr Ernst kann es nicht seyn; denn, so bald ihr Heinrich auf ihre weiter geäußerten Wünsche erklärt, daß er ein Schäfersleben mit ihr leben wolle, daß er ihr zwar den Thron gebe, sie zur Königinn mache, sie aber ihm mehr als Thron und Reich seyn werde, so bequemt sie sich, und überläßt dem Könige den Sieg, und hierin erkennen wir Rosamund wieder.

Der Charakter der Königinn ist theatralisch; sie handelt, sie ist sich gleich, bis ans Ende, und ist interessant. Man muß ihr zu Zeiten so gar gut seyn, und das ist ein grosses Uebel für das Stück. Denn da wird uns der König zum Abschen, und für Rosamund können wir das hohe Mitleid nicht empfinden. Ellnor ist grausam; aber so ganz Unrecht, böse zu seyn, hat sie doch auch nicht. Mit einem Worte: Elinor ist eine Mörderinn, die wir verabscheuen: aber sie spricht so viel für sich, bringt so viele Gründe ihrer Handlungen, daß wir den König nicht rechtfertigen, und Rosamunden nicht beweinen können.

Die Rolle des Königs ist die unbegreiflichste. Er kommt nach langer Abwesenheit, sehnt sich nach seiner Geliebten, sieht in dem Gedanken, daß sie todt sey, tausend Furienfackeln, alles anzuzünden, sagt dem, der Nachricht von ihrem Leben bringt: „Nimm die Hälfte meines Reichs.“ Er eilt zu ihr, und nach einem kurzen Willkommen und einigen Erklärungen sagt er ihr in Allegorien, die kältlich machen, daß sie sich nicht fürchten soll, und geht ab, daß sie sich erholen könne. Auf die dringendsten Vorstellungen der Königinn von Ehre und Schande, giebt er eine Antwort, die im Grunde so viel heißt: er wolle sein Vergnügen haben, und sie, die Rosamunden umbringen wollte, könne nichts von Ehre sprechen. Die Königinn geht ab, und sagt ihm: er solle das Maaß seiner Schande voll machen. Heinrich bekümmert sich um nichts, und singt die Arie von der Schönheit. Die Rede der Königinn ist schön, und in keiner Stelle des Stückes ist so viel Feuer, wie in dieser. Man schlage die zwölfte Scene des dritten Aufzuges selbst nach. Heinrich verstößt nun öffentlich die Königinn wider alles Kostume seiner Zeit und aller Zeiten, blos aus dem Grunde, daß sie nicht mehr in seinem Herzen herrscht, und das Verbrechen begieng, sein Mäd

chen umbringen zu wollen, und erklärt diese als Königinn, läßt die Augen der Ritter für sein Herz sprechen, welches dann auch die Ritter und Schildknappen, und die Jungfrauen der Rosamund als billig und recht erkennen.

Rosamund als Singspiel betrachtet, hat nicht geringe Vorzüge. Schon sagte ichs, daß die meisten Arien singend und sehr schön sind. Doch kann ich nicht läugnen, daß Manches weniger als mittelmäßig ist. Z. B. das Duett zwischen Belmont und dem Ritter des Thurmes. Sogar verlieren oft die besten Stellen durch einen widerlichen Reim oder unnatürlichen, zu Zeiten ganz undeutschen Ausdruck. Mein einziger Gedanke bist du, Geliebter nur." Einziger ist schon genug; nur ist des Reimes wegen, und überflüßig.

Er eilt, der Sieger —
wie schön, wie warm!
O Rosamunde,
in deinen Arm.

Warm ist schwach und des Reimes wegen.

Bey ihren Haaren —
reiß' ich die Schuldige
zur Rache hin.

Ob der erste Vers des Reimes wegen ist, weiß ich nicht; aber der Ausdruck ist für eine Königinn unschicklich. Lindelle (Voltaire) macht dem Maffei den Vorwurf, daß in einer Stelle seine Merope, wie eine Kannibalinn sich ausdrückte. „Ganz recht, sagt Lessing, aber ob gleich die französische Merope delikater ist, als daß sie so in ein rohes Herz, ohne Salz und Schmalz, beißen sollte: so dünkt mich doch, ist sie im Grunde eben so gut Kannibalinn, als die Italienische.“ Das soll doch wohl nicht beweisen, daß Lindelle oder Voltaire Unrecht hat? Lindelle, Voltaire und Knaben wissen es, daß Menschen im Grunde Menschen sind: aber drückt darum eine Nation wie die andere, ein Stand wie der andere sich aus? Zum wenigsten würde Voltaire niemals so, wie hier Hr. Lessing, sich ausgedrückt haben. Ist es aber möglich, so zu urtheilen, auf solche Trugschlüsse Spöttereyen wider die Regeln des gesunden Geschmackes und die offenbarsten Wahrheiten zu gründen?

Klaget, klaget,
der schönsten Blume Fall.

Den Fall einer Blume klagen!

„Und wenn du kannst, verbirg
im Glanz des Throns die Schwärze deiner
Seele.“

Das wird sie freylich nicht können, Schwärze im Glanz verbergen. Sehr auffallend sind die vielen Allegorien in diesem Stücke. Manche scheinen widersinnig zu seyn. Viele sind offenbar unnatürlich, oder unschicklich.

Welcher Erdensohn hat je, oder könnte je so sprechen, wenn er allein ist, und von einer starken Leidenschaft, oder von keiner getrieben wird, wie in der letzten Scene des zweyten Aufzugs der Hofmann Belmont spricht:

In nächtlichen Wettern,
wenn rasende Stürme
den Wald entblättern,
die Pole krachen,
und uns bey jedem Blitz
der Hölle sich öffnender Rachen
den qualenvollen Sitz
verdammter Seelen entdeckt;

Wohl dem alsdann, der — ungeschreckt
wo Frevler tief erzittern müssen, —
sein schirmendes Gewissen
mit Engelsflügeln deckt!

Die Königinn bedient sich in der zwölften Scene des dritten Aufzugs eines Gleichnisses, das gar widerlich ist:

— Ich
veracht' ein schnödes Herz, das Fliegen gleich
sich von der königlichen Lilie
auf einen Erdschwamm setzt —

Ein englischer König spricht freylich nach aller Wahrscheinlichkeit anders mit seiner Geliebten, als ein Petitmaitre, oder ein roher Bauernjunge: aber so wie Heinrich — und zwar in der ersten Unterhaltung bey seiner Ankunft, in der ersten Glut seines Herzens sich ausdrückt, kann Niemand, der gesunden Sinn hat, mit seiner Geliebten sprechen.

Vorüber ist der Sturm,
der Donner schweigt,
des Himmels Auge zeigt
sich allerheiternd wieder —

O! zage nicht
du holde Rose!
Entfalte prangend dich
im Sonnenlicht; u. s. w.

Doch dieses sind Kleinigkeiten. Hätte der Dichter unser Herz gerührt: so könnten wir vergnügt über all dieß und dergleichen hinwegsehen. Indessen hat er einigermaaßen seinen Zweck erreicht. Er wollte unser Auge erquicken, und unsre Einbildungskraft ergötzen. Beydes ist ihm gelungen. Könnten wir einen Augenblick unsere Grundsätze, Gewohnheiten und dergleichen vergessen, und uns in eine Welt des bloßen Vergnügens versetzen, so würde er seinen Zweck erlangt, und uns all das Vergnügen, das er bezielte, verschafft haben. Ich könnte dem Manne eine Ehrensäule errichten, der es so gut mit dem Menschengeschlechte meint. Es ist ein seliger Gedanke, unser Herz zum Vergnügen zu stimmen; wenns aber nur nicht mit Herabsetzung unserer Würde geschieht, daß wir Helden in Gecken, und Könige in Schmetterlinge verwandelt sehen, daß Vaterlandsgeist durch Tändeley, Geniekraft durch Empfindeln, männlich deutsche Stärke durch sibaritische Fie-

verlust vernichtet werden, und die Menschen am Ende mit blinzelnder Miene, mit Silphenkörperchen (Bildnissen ihrer Seele) liebekränkelnd, und seuchelnd herum gehen sollen.

Schweizers Musik.

Hätte ich die Kränze des Apollo auszutheilen: so würde der Dichtrr und Tonsetzer der Rosamund nahebey einen und denselben von mir erhalten. Im Grunde sind sie beyde unendlich verschieden: aber darum ist es nicht auch ihr Verdienst. Der Dichter scheint mehr Bildung, mehr Geschmack, der Tonsetzer mehr Genie zu haben. Beyden fehlts am guten Plane; beyde haben hohe einzelne Schönheiten. Jene des Dichters sind nicht originell, nicht neu, nicht hinreißend, jedoch Malerey einer blühenden Einbildungskraft; diese, des Tonsetzers, sind Feuer aus der Seele, Malerey und Herzensgefühl. Das ist ein großer Vorzug. Aber desto schlimmer ist auch das, was nicht unter die Schönheiten gehört. Kaum brachte

eine Stelle Frühlingsgefühl, sanfte Wonne, elisische Bilder, oder große erhabne Empfindungen in meine Seele, da war gleich wieder das Herz leer. Aufbrausungen, Lermen ohne Verstand, Schwärmerey, Sinnenbetäubungen, Kälte, Dunkelheiten, Gedankendehnung, gähe Aussprünge, Kunst, die nichts zu fühlen und zu hören giebt, und eine Schwerfälligkeit, die unbeschreiblich absticht mit dem *elektrischen* Feuer, das so manche unserer ehemaligen Opern belebte. Alles dieses wechselte immer mit den schönsten Zügen ab, und ließ mich vom Ganzen nicht wie von einem Meisterstücke denken. Ich sage blos, wie ichs fühlte. Denn Grundsätze kann ich nicht geben, noch weniger urtheilen. Aber den Liebhabern der Tonkunst kann es nicht unangenehm seyn, wenn ich hier einrücke, was mir von unserm Kapellmeister, und dem öffentlichen Tonlehrer, Herrn Vogler, ist mitgetheilt worden.

„Um dem Tonsetzer Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, müssen wir die Musik in ihrem eigenen wahren Gesichtspunkte betrachten. Ich lasse mich weder in eine Geschmackspartheylichkeit ein, noch werde ich von den untergeordneten Regeln der Kunst meine Beurtheilung anstellen (denn hiezu

ist hier weder der Ort noch Raum). Meine Absicht ist, lehrbegierigen Tonliebhabern eine gründliche Einsicht zu verschaffen; vom Eindrucke zu sprechen, den eine wohlgewählte Tonsprache gewirket hat und hätte wirken sollen. Um Wahrheit zu finden, und die Verbreitung tonwissenschaftlicher Kenntnisse zu erzielen, muß auch mir Unpartheilichkeit den Pfad zeigen, und Freymüthigkeit Ausdrücke einflößen.

Die Ouverture ist am wenigsten unter allen andern Stücken gerathen: sie entspricht einem tragischen Romanenstoffe im geringsten nicht, ihre Behandlung ist im strengsten Sinne kirchenmäßig, wenigstens wär es nicht möglich, einen ächten Kirchensatz ihr entgegen zu stellen, der sich im Charakter nur einigermaaßen söndere. Wir Deutschen besitzen Schöpfungskraft genug, einen sprechenden Eingang statt der italienischen Sinfonien zu erfinden, die unbedeutende Geräusche sind: und wir brauchen nicht einen altfränkischen Styl zu wählen, worin der Baß pedantisch sich bewegt, die Ausarbeitung klingt, wie ein Uebungsstück in gebundenem Style, der mit alltäglichen Gängen ausgefüllt ist, daß jeder Zuhörer auf ganze Seiten die Folge voraussehen kann.

Ob jemals eine instrumentalische Fuge (ein bündiges, aber nichts weniger als malerisches Kunststück) ohne Text oder ausser der Kirche und sogar in der Oper Wirkung thun könne; ob die Tonfolge, die Antworten, die Ausführung u. d. m. in jener Fuge der Ouverture richtig sind, ist eine Frage, deren Beantwortung sich in diesen engen Raum nicht einschränken läßt, und deren Beweise für diesen Ort nicht passend sind.

Die vier Arien der Königinn sind vom nämlichen Inhalte. Die erste Arie hat eine sehr bedeutende Begleitung der Instrumente; wenn nur die Singstimme im Umfange einer natürlichen erzürnten Deklamation bliebe, und nicht in den hohen Tönen alles überschriee: die drey geschwinden Achtel, worauf die drey ersten Sylben, vom Sinne *du sollst* erfahren, fallen, machen die Arie plauderhaft, und entfernen sie vom erhabenen Charakter einer Königinn. Die Worte *bey ihren Haaren* sind in der Musik erhabener ausgedrückt, als sie in der Poesie scheinen. Diese erste Arie ist schon so heftig, daß sie den folgenden drey andern nichts mehr übrig läßt. Sonst sucht ein Dichter und Tonsetzer einen Stufengang

der Leidenschaften, und ihre allmälige Verstärkung zu erhalten.

Die zweyte Arie der Königinn im zweyten Aufzuge ist eben so hoch deklamirend, als die erste, noch mit dem Unterschiede, daß sie mitten unter dem Vortrage der Worte, Sprünge von 11 Tönen einmischt. Es läßt sich keine Ursache errathen, worin die jagdmäßig gesetzte Eshorne, wo alle Bogeninstrumente schweigen, die Singstimme allein begleiten, und den Sinn *verruchter Gedanken* schildern sollen, warum die zwey Sylben *Habt Dank* um 12 Töne springen, warum eine Operasängerinn beym geschwindesten Zeitmaaße (die Vorschrift ist Presto) Worte auf Achteln auszusprechen bekomme. Die dritte Arie der Königinn hat den besten Gesang. Mannigfaltigkeit der Tonfolgen fehlt gewiß nicht, nur muß die Königinn noch höher bis ins $\underline{\underline{\underline{c}}}$ hinauf schreien, und dann im $\underline{c}$ funfzehn Töne tiefer aushaltende Worte sprechen. Dieß wäre wohl eine Singübung, eine Sängerin am Claviere zu prüfen, sie wird aber auf der Bühne der Gefahr ausgesetzt seyn, sich zu beschimpfen, und der Zuhörer wird sich mehr für die Kehle der Königinn inter-

essiren, als daß er in der Folge der Rosamunde gut werden könnte.

Zur vierten Arie der Königin im dritten Aufzuge ist die weiche Tonart E wirklich schon nicht kräftig genug, eine rasende, eine rachathmende, und die vierte rachathmende Arie zu unterstützen. Die Instrumente arbeiten sehr künstlich während dem Gesange. Wenn auch der Herr Kapellmeister, dem Hange der Sängerinnen sehr nachgebsam, in diese wüthende Arie hätte Läufe bringen wollen: so sollten sie nur nicht auf die Sylbe ha vvvv — vvvv)(gekommen seyn; denn hiedurch wird die heftige Leidenschaft des Zorns, der Stolz einer verachteten Königin ganz herunter gesetzt, und verfällt, wo nicht ins Komische, doch gewiß ins Niedrige. Es fodert die Nachsicht, die man mit jedem Sänger und Sängerin haben muß, darauf bedacht zu seyn, daß in den ersten Arien die Kehle nicht ermüdet werde, wenn sie noch ihre Solfeggien auszukramen hat.

Der Uebergang von der ersten rasenden Arie der Königin im ersten Aufzuge zu einer stillen kläglichen Empfindungsscene der Rosamunde ist

meisterhaft gearbeitet, und malt dem Blinden, was der Dekorateur dem Sehenden zeigt.

Die darauf folgende Arie ist bang, zärtlich, und die Minuten schleichen so unvermerkt hinweg, als deutlich es jeder, wer die Gesänge und harmonische Bewegungen anhört, empfinden muß: daß aber die Minuten zwey Schläge in harter Tonart, und die zwey folgenden in einer gerad entgegen gesetzten weichen Tonart fortschleichen, dürfte wohl den Tönen zur Last gelegt werden, da die Noten und ihre Bindungen so bedeutend sind. Der Gesang und die Läufe sind sehr zärtlich, nur sollten sie immer auf lan-gen und nie auf das Endewort auffallen. Der zweyte Theil kann eine Weide seyn für junge Organisten, die das Feld der Ausweichungen durchstreichen wollen. Nur Schade, daß solche Züge der Kunst, wenn sie zu lang anhalten, und nicht wie Gewürze mit geschmackvoller Sparsamkeit hie und da aufgestreuet sind, zu sehr ermüden, und zuletzt den Gaumen gar stumpf machen. Eben so ist es mit den kleinen Stückchen von Nachahmungen der Hoboen, der Flöten mit ihrer immerwährenden (vermuthlich) Erhebung des

Gesanges: eben so mit der ewigen unaufhörlichen Achtenfolge zwischen beyden Geigen, zwischen einer Geige und Bratsche oder Fagott, besonders beym Forte; wirklich würde man in diesem Betrachte die einsame Singstimme am Klaviere manchesmal lieber anhören, als das ganze Orchester, das mit den nicht selten doppelten Bratschen u. d. m. wie eine schwül drückende Sommerluft beschwerlich wird.

Auch der Uebergang ist herrlich, wo die Grotte und Gärten beleuchtet werden.

Herr Kapellmeister Schweizer ist ein allzugroßer Liebhaber von kleinen Soli der Blasinstrumente im Theater: sie wirken einzeln zu viel, und im Ganzen zu wenig. Der Gesang wird in zu viele Theilchen verstümmelt, und der Zuhörer kann gar nichts davon fassen. In seinen Gemälden ist kein Held, der sich auszeichnet, er sucht alle Kleinigkeiten rund und vollendet auszumalen. In Werken der schönen Künste leistet Geschmack mehr als Fleiß. Hiemit stimmet die Empfindung tausend anderer überein, und dies sey gesagt, ohne die Verdienste des Herrn Kapellmeisters im mindesten anzutasten. Unter

allen Soli aber, thun die von der Geige am wenigsten Wirkung; weil die Geige, aus deren Zusammensetzung das Ganze erwächst, dem Gemälde keine andere Farben giebt, wie ein Blasinstrument: und in einem durch die Menge der Leute und der Gebälke gedämpften Schauspielhause, durch die Einschränkung als begleitende nicht herrschende Stimme, zu sehr verliert, als daß sie ihren Laut allgemein mit Vortheile verbreiten könne.

Der Chor von jungen Frauenzimmer hat viel sanftes, ist angenehm und sehr erhaben. Ich wünschte hierbey, daß der zweyte Diskant, oder besser der Alt, mehr Rundung des Gesanges hätte, und nicht so trocken begleitete; ob es schon viele singen, so bleibt es doch immer ein Duett, und es nimmt sich nicht gut aus, wenn eine von den Hauptstimmen nur harmonische Töne sucht, und sich weniger als die Bratsche auszeichnet.

Das Wort Still' kömmt manchesmal sehr gezwungen vor, und das Wort Glücksgöttinnen ist ganz anders accentuirt, als man es sonst ausspricht; die Ursache hievon liegt in der Poesie, und hierin hätten unsere deutschen Dich-

ter oft den Beystand eines versuchten Kapellmeisters nöthig.

Die Arie der Emma gleich ihnen umtanzen ist sehr prächtig, die Worte schon wallet am Himmel ihr glänzender Saum sind nicht nur ausgedrückt: der Sinn ist wieder gemalt — lebhaft gemalt. Aber der gränzenlose Hang zu Ausweichungen in fremde Töne bringt nachmals wieder im düstern As das nämliche, was vorher so spielend, so glänzend von der flitterhaften Flöte und schimmernden Hoboe im G und C vorgetragen wurde.

Im zweyten Aufzuge fängt die Arie der Emma wie ein Kind-schlummere rc. sehr schön an, ist rührend und zärtlich, aber mitten im sanftesten Geleise wird sie ohne alle Ursache unterbrochen, die Worte lohnt uns armen jede Angst, die einen einzigen Sinn ausmachen, sind getrennt, dann fallen die Blasinstrumente hinein, brummen hie und da etwas dazwischen, und beyde Flöten bringen wieder dasselbige Gesang zu Markte, was im ersten Aufzuge in der Arie der Emma gleich ihnen umtanzen rc. eine Flöte und eine Hoboe hatte.

In dem Recitativ zwischen der Königin und Rosamunde liegt viel Ausdruck, besonders sprechend ist die Harmonie, da jene sagt: Ich bringe dir — den Tod, und da Rosamunde antwortet: Entsetzlich! Königin — Sey rc.

Das Duett von Rosamunde und der Königin ist durchgehends voller Ausdruck; das Klägliche der erstern und Grausame der letztern könnte nicht pünktlicher getroffen seyn. Es zeichnet sich hiebey die ungezwungene Deklamation der Königin besonders aus, da Rosamunde das Wort Verzeih aushält. Wenn die Tonfolge nur manchesmal gelinder und richtiger wäre: so müßte der Eindruck auf alle Zuhörer und ihr Beyfall gewiß allgemeiner geworden seyn.

Im folgenden Recitativ ist die Sprache der Rosamunde Göttliche Gerechtigkeit bey ich rc. ein Meisterzug.

Das ganze übrige Recitativ ist schön, nur muß man sich genau der Alceste erinnern, und ein gewisser Lieblingsgedanke des Herrn Schweizer, jener wo sieben Achtel nach einer Pause in gewisser Gesangsschweifung und bindungsmäßi-

gem Vortrage uns das dritte Jahr wieder vorgekommen sind, dürfte freylich die Lust zu Abwechslungen nicht bey allen Zuhörern gesättigt haben.

Auch die Arie von Belmont verräth viel Aehnlichkeit mit jener von der Alceste, Zwischen ꝛc. Nur ist hier in der Poesie der ganze erste Theil der Arie eine Bedingniß, und ein schwülstiger Haufen von Bildern, in der Tonsetzung weder Schlußfall noch bestimmte Tonfolge, weder Gesang noch Tonseinheit: zwey b sind vorgezeichnet, aber Niemand weiß, in welchem Tone. Der Plan und die Anlage ist doppelt vom Dichter und Tonsetzer überspannt, zu schwärmerisch und zu deutsch ihre Ausführung. Hier wäre es nun kein Wunder, wenn uns die Römer noch jetzt Barbaren schälten.

Der dritte Aufzug fängt, wie von der Ferne sehr leise und munter an: es verstärkt sich allmählig, und dann tritt der Chor ein, der sehr sangbar und für den Zuhörer leicht faßlich wird. Die Worte sind etwas gedrängt, und in diesem geschwinden Zeitmaaße fällt es den Tenoristen und Baßisten schwer bey den vielen Wiederholungen

immer das Wort: Triumph so auszusprechen, daß das i nicht gemisset werde.

Der Contrast eines Freudenchors, einer lieblichen Arie, dann eine Trauerscene war vom Dichter sehr glücklich und zum Vortheile des Tonsetzers gewählt: letzterer Chor der klagenden Mädchen entspricht der Erwartung gar nicht; denn wir waren bisher schon sehr viele düstere Stellen gewohnt, wo es in demselben Grade der Inhalt gewiß nicht foderte; und nun hätte sich bey einem Leichenkondukt das Tragische erst auszeichnen sollen.

Das Recitativ vom Könige Heinrich bey den Worten: Ermordet? — Todt? dann das Erwachen der Rosamunde ist meisterlich gerathen.

Die Arie vorüber ist der Sturm drückt kräftig aus, besonders ist der Stoß von außerordentlicher Wirkung, wenn die Harmonie wechselt bey den Worten: Der Donner schweigt. Die Nachahmungen und das Aushalten verschiedener Stimmen sind den Worten sanfte Stille angemessen. Nur Schade, daß der wesentlichen

Stimmen zu viel und mehr sind, als man im Theater vernehmen könnte; denn, wer wird jemals die zweyte Flöte, wenn sie tief geht, und noch dazu ein Hauptgesang vorträgt, in einer mit dem Baß fast wesentlichen fünfstimmigen Harmonie hören?

Im zweyten Theile bemerket man einen kleinen Compositionsfehler, der dem Herrn Kapellmeister entfallen, der zwar nicht von großer Wichtigkeit, aber allen Leuten, die nur die Regeln der Lage, nicht der Harmonien kennen, schon desto bekannter ist: nämlich daß ein verbotener Quintengang vier Schläge anhält, und beym Vortrage der Worte: Sey deines Heinrichs Wonne wieder, die zweyte Geige zum Tenor in lauter großen und gleichen Fünften fortschreitet.

Die Arie, holde Schönheit, fängt sehr schön singend an, aber der vierte Schlag versetzt uns schon wieder in eine andere Welt: es kommen zwar einzelne herrliche Züge vor, aber sie sind nach einander nichts weniger als passend. Das Heer von begleitenden Instrumenten fällt wechselweis ein, bald mit Sechszehnteln, bald

mit Triolen von Achteln, und verwühlt den vorher angetretenen sanften Pfad. Es darf wohl eine Arie mehr Gegenstände schildern, nur muß der Zusammenhang nicht ganz vergessen seyn.

Nichts vortheilhafteres für den Tonsetzer könnte erdacht werden, als der Stoff zur letzten Arie. Allein die Gesänge sagen etwas ganz anders, als was eine Schäferin kleidete, nichts ländliches kommt vor, keine Spur von einem naifen Idillengange. Das subalterne Gemälde, und drückt ich einst dein Auge zu, so rc. ist gut gerathen, und es scheint, daß Herr Kapellmeister diesem einzigen Zuge zu Gefallen auf alles andere Verzicht gethan, die ganze Sprache mißstaltet, den zu gekünstelten Vortrag und den dunkeln Ton gewählt habe.

In dem Recitativ des Königs Heinrichs 16 Scene, vor den Worten: In meinem Herzen ist dein wahrer Thron, tragen die Instrumente einen Hauptsatz vor, der sehr oft und in verschiedenen Wendungen wieder erscheint: dies ist sehr schön, und für Meister der Kunst eine Weide, aber im Ganzen wirkt es nicht mehr, als witzige Wortspiele ohne Gedanken in den Tra-

Tragödien, die eine kleine Weile unterhalten, und doch dabey den Zuhörer so kalt lassen, als er in das Schauspielhaus gekommen ist.

Das Duett zwischen Heinrich und Rosamunde ist matt, enthält nichts neues, den Hauptvortrag des Thema haben wir in mehrern alten Messen schon gehöret, und da die Singstimmen das zweytemal eintreten: so fehlte eine Wärme, die bey den italienischen Duetten nie gemisset wird. Der Vortrag sollte das zweytemal nicht so trocken mehr seyn, es sollte im strengern Sinne concertiret werden, die zwey Personen sollten einander nicht mehr ausreden lassen, und schon wechselsweis einfallen; weil es nur eine Wiederholung des vorigen ist, und da gilt das Sprichwort: Oratio crescit eundo. Der Satz von den zwey noch besonders mitconcertirenden Blasinstrumenten ist so schwer, als unbedeutend ihre Wirkung. Die gewählten Läufe widersprechen der Natur des Instruments. Ein nicht geringer Vortheil ist es für die Instrumentisten, wenn ein bewanderter Kapellmeister leichte, in die Hand und Applicatur oder Fingersatz fallende Läufe (passaggi brillanti) so zu benutzen weis, daß sie dem Zöhörer doch glänzend und scheinbar werden. Der letzte Chor singt sehr schön.

Der Ausgang ist wirklich überraschend, aber mehr auffallend wegen seiner Härte, als Empfindungen erregend. Die letzten Worte der sterbenden Rosamunde sind sehr gut deklamirend, das Orchester aber raset mit einer Ungestümme, die dem Zuhörer alle Theilnehmung, wenn sie auch möglich war, wieder rauben muß. Ueberhaupt von der Musik zu sprechen: so muß jeder redliche und verständige Zuhörer gestehen, daß sich sehr viel Malerey, einzelne meisterhafte Pinselzüge darin finden. Aber als ein vollendetes Ganze kann man sie nicht annehmen, weil

Erstlich der Plan fehlt. Der Tonsetzer muß bey Verfertigung eines Singspiels, ehe er die erste Arie ganz ausmalt, von allen schon die Skitze überdacht haben, alles verhältnißmäßig einrichten, damit keine Stimme zu sehr ermüdet und zu sehr geschonet werde: die Sängerin muß mit drey Racharien nicht erst rauh werden, ehe die Läufe und Kunstkrämereyen Platz finden, die Blasinstrumente muß man nicht mißbrauchen, sonst macht ihr Eintritt keine Wirkung mehr, sie betäuben zuletzt gar das Gehör u. d. m.

Zweytens ist in jeder Arie die Singstimme zu wenig bedeutend. Die Brat-

sche sagt eben so viel. Die Recitative in den heftigsten Leidenschaften sind etlichemal getroffen, aber alle andere sind nichts weniger als eine natürliche Deklamation, und manchesmal kommen hier Sprünge, steigende Gesänge ꝛc. vor, wie die Feldstöße der Trompeten. Keine einzige Arie ist den Sängern und Sängerinnen, für die sie eigentlich gesetzt waren, angemessen. Für eine ernsthafte Oper ist im Singstimmensatz zu wenig Erhabenes, die Sänger und Sängerinnen sprechen durchgehends zu geschwind, auch in den Arien zwischen seinen Gesängen kommen Achtel mit Worten vor.

Drittens ist der ganze instrumentalische Satz zu schwülstig und zu klein. Zu schwülstig deswegen, weil der Gesang immer von Flöten in der Höhe, von Fagotten in der Tiefe erhoben werden soll, da die fast in allen Fällen doppelte Bratschen wieder alles zudecken, und das Brummen und das Pfeifen der Blasinstrumenten stets betäubt; zu klein ist der Satz, weil die Gesänge in Theilchen getheilt, jetzt von den Fagotten zusammen gestückt sind, und der Zusammenhang im Theater unmöglich kann verstanden werden. Die vielen Nachahmun-

gen, wobey manchesmal die zweyte Flöte in tiefen Tönen eine wesentliche Stimme vorstellt, sind eine mit Ohren unvernehmbare Augenmusik.

Viertens fehlt die Toneinheit. Mannigfaltigkeit in Tonfolgen trift man genug an, nur nicht Toneinheit. Eine Mannigfaltigkeit, die sich nicht auf Einheit gründet, zielet auf Verwirrung. Kein Stück, keine Arie hat einen eigenen Hauptton; man weiß, aus welchem Tone sie anfängt und aufhöret, aber diese meistens verschiedenen Tonarten beziehen sich noch selten nur auf einander, und diese zweckwidrige geschmacklose Sucht künstlich zu setzen, macht leider! daß wir den herrlichen Pinselschwung eines großen Genies, wie Herr Schweizer, immer durch buntschäckigte Gruppirungen misstaltet finden.

Tiefer in das Innere zu dringen ist hier weder Raum noch der Ort. Diejenigen, die sich vom Eindrucke der Töne aufs Herz eine wissenschaftliche Kenntniß erwerben wollen, würden vielleicht in den Betrachtungen unserer Mannheimer Tonschule feinere Bestimmungen finden. Dort ist man ergiebig, auf alle Anfragen und

Zweifel oder Gegeneinwürfe mit Notenbeyspielen alles weitläuftiger auch strenger musikalisch zu erläutern, und gründlich den Verdacht eines Neides abzulehnen, da letzterer den Mitbuhlern und ersterer den partheilichen Kunstrichtern bisher so gemein geworden.

Unsere kritischen Stunden, die, nebst Schülern nicht nur von den hiesigen Liebhabern, sondern auch von wißbegierigen Fremden, worunter man Lessing zählt, besucht worden, zielten blos dahin ab, um die Tonsprache zergliedern zu lehren.

Diese Zergliederung warnt jeden Zögling vor aufbrausender Hitze, gothisch = barbarischer Wilde, und giebt uns allein eine solide Richtung.

Diese Richtung aber läßt uns einen hoffnungsvollen Blick in die Zukunft werfen, und mit fröhlicher Unruhe erwarten, daß von nun an unsere junge Genies durch sichere Gründe geleitet, Tonwissenschaft mit Aesthetik, Geschmack mit Kunst, das Beschauliche der Töne mit zweckmäßiger eindrucksvoller allvermögend hinreißender Schöpferkraft verbinden werden.

Der deutsche Hausvater.

Warum das Stück der deutsche Hausvater heist, kann ich darinn nicht finden. Die Mißheirathung der Kinder ist zum wenigstens so einheimisch nicht. Es scheint, man sah das ein, da man es vorstellen wollte, änderte also den Titel, und nennte das Schauspiel: Die Familie. Dies war ein unglücklicher Einfall! denn ein allgemeiner Titel bezeichnet nichts. Aber herrliche Wirkung machte die Vorstellung, welches sich in den zwey ersten Akten nicht vermuthen ließ. Gegen Ende gehts Schlag auf Schlag: alles ward gerührt, und der Beyfall allgemein. Das Stück ist wirklich eines der besten Dramen, wiewohl es Fehler hat, und we-

nig neues. Der Hauptgedanke liegt im Pere de Famille, und der Ausgang in der Geschichte der Münchner Bürgerstochter. Die große herztreffende Hauptscene — der Wiederversöhnung der Eltern durch ihr Kind ist uns schon durch die Spiele der kleinen Thalie des Herrn Molsy bekannt. Die Rolle des Barons macht das Stück weder wärmer noch kälter. Eher das letzte. Auch mag der Schauspieler dazu etwas beygetragen haben. Die großmüthige Handlung der Gräfinn sollte durch ihren Charakter besser vorbereitet seyn; und in den Charakter des Malers ist nicht das Interesse gelegt, dessen er fähig war. Die Kinder des Hausvaters sind auch alle zum Glücke so gut geartet, daß es so gehen konnte: sonst hätte die nachgiebige Weisheit des Hausvaters von bösen Folgen seyn können.

Eine der vorzüglichsten Ursachen, warum dieses Stück in den ersten Akten nicht gefallen kann, ist, weil keine Haupthandlung angekündiget ist, worauf alles zielt. Das Interesse ist zu sehr getheilt. In den ersten Akten erblicken wir eine Menge Personen, deren jede ihr besonderes Interesse hat, und von der Hauptperson erblicken wir nichts. Dann geht statt

Handlung das Sittenlehren des Hausvaters an, und dauert, in einigen Scenen, lang. Erst im fünften Akte fängt er eigentlich zu handeln an. Der dritte wird interessant durch die Verwicklungen der Schicksale seiner Kinder, nicht durch ihn. Im vierten bricht alles auf ihn los, und da macht seine traurige Lage mächtige Wirkung. Herztreffend, rührend und erschütternd ist der Auftritt, da er auf derselben Stelle ein schreckliches Schicksal seiner Kinder über das andere erfährt. Im fünften Akte macht seine Klugheit wieder alles gut. Seine schönste Handlung ist die Wiedervereinigung seiner Tochter mit ihrem Manne durch das Kind. Der Anblick ist einnehmend: aber das Ganze ist unwahrscheinlich. Eltern durch einen Wortwechsel oder sonst durch einen Verdruß entzweyet, können sich beym Anblicke ihres Kindes versöhnen. Aber ein Mann, der so ein armseliger Mensch ist, wie dieser Graf, der so seelenlos geschildert ist, mit so hartnäckigem Herzen, so plump und abgeschmackt; der überdas seiner Frau ganz müde, so gar ihres Charakters, ihres Hauses und ihrer Famile, (nicht von heute erst, sondern wer weis, wie lange schon) vollkommen überdrüßig ist, der wird nicht auf einmal weich, empfindsam, ein

zärtlicher Gatte, und ein vergnügter Hausvater. Lopez de Vega hätte so eine gählinge Bekehrung durch Wunderzeichen vom Himmel geschehen lassen. In den Spielen der kleinen Thalie ist die Scene weit natürlicher. Jeder Charakter bleibt sich ganz gleich, und man sieht deutlich den Gang der Natur. Wie ich eine Person auf der Schaubühne auftreten sehe: so kömmt der Goldspruch Horazens mir nicht aus dem Sinne:

— Honoratum si forte reponis Achillem;
impiger, iracundus, inexorabilis etc.
Sit Media ferox invictaque, flebilis Ino,
perfidus Ixion etc.

Das heist: Zeichne deutlich jeden Charakter, aus diesem fließe jede Handlung. Die Natur ist nie mit sich selbst im Widerspruch. Nichts schadet einem Gedichte mehr, als wenn man ihm die Kunst des Dichters ansieht. Der Hausvater scheint mir mit seiner Tochter und dem Grafen gar sehr Komödie zu spielen. Er läßt ihre Zwistigkeiten, ohne etwas für ihre Versöhnung zu unternehmen, bis auf das äußerste kommen. Da beyde ihre Trennung begehren,

wäre es schon Zeit gewesen, seinen schönen Gedanken auszuführen. Allein es muß alles zuerst den höchsten Grad erreichen, damit der Zuschauer ja an keine Versöhnung mehr denke. Er willigt vollkommen ein, trennet sie, läßt es so gar schriftlich aufsetzen, und noch von beyden Theilen unterschreiben. Jetzt erst wird er thätig, ihre Wiederversöhnung zu Stande zu bringen. Freylich geschieht es, um durch Nebeneinanderstellung der äußersten Dinge mehr Wirkung hervorbringen. Aber man sieht es zu sehr, daß es darum geschieht; und das sollte nicht seyn. Und im Grunde, würden, ohne daß man die Umstände so weit triebe, gähe Trennung und gähe Versöhnung nicht weit mehr wirken? Der älteste Sohn des Hausvaters und sein Malersmädchen sind interessante Rollen. Nur am Ende wird jener ganz auffallend. Er verläßt seine Stelle, entsaget allen schönen Hoffnungen, die er hatte, Ansehen, Glück und Ruhm zu erwerben; entzieht seine vortrefflichen Gaben dem Staate, flieht den Hof und die Stadt, und verbirgt sich vor der Welt, weil er eine Bürgerstochter geheirathet hat. Wie demüthigend ist dieß für alle Menschen, die keine Edelleute sind! Diese Handlung

ist gewiß auffallender, als alle Conventionen. Ob übrigens ein Mädchen in den Umständen der Malerstochter auf der Schaubühne sollte vorgestellet werden, ist eine Frage, die sich von selbst entscheidet. Zum wenigsten muß jedes wohlgezogene Mädchen darüber erröthen. Der Zug, wo der Hausvater sich um der Ehre willen für seinen Sohn schlagen will, ist aus einem andern Stücke entlehnet: aber hier ganz am unrechten Orte angebracht. In einer Sache, deren Sittlichkeit zum wenigsten immer zweydeutig bleiben wird, kann der Hausvater nicht wohl seine Weisheit zeigen — am wenigsten auf diese Art. Ein großer Theil des Publikums hält es für falsche Ehre. Ich will nicht entscheiden, was der Hausvater in diesem Falle zu thun hätte. Aber der Dichter, der nur das zu wählen hat, was ihn am sichersten und glücklichsten zu seinem Zwecke bringt, hätte diesen Fall nicht wählen sollen.

Erwägungen.

Der Schauspieler, der auf die Belohnung der Ehre Anspruch machen darf, erwartet sie theils auf der Stelle, da er seine Gaben in ihrer ganzen Stärke zeigt, theils in den Jahrbüchern seiner Kunst. Jene ist zweydeutig und vorübergehend. Vom Beyfalle, den ihm die lärmende Menge zuruft, ist oft der unwissende Pöbel mehr Ursache, als der urtheilende Kenner.

Mit dem Schalle verliert sich auch alles, oder der Nachklang geht gemeiniglich nicht aus dem Bezirke eines kleinen Publikums.

Wohl dem Manne, der die Fähigkeit besitzt, Menschengemüther zu erheitern. Der die Kunst

liebt, sagt ein Weiser des Alterthums, schifft freudig vor dem Elende vorbey, und vergißt des Kummers.

Was für ein herrlicher Anblick ist es, tausend Menschen eines wonniglichen Genusses froh, und über einen Gegenstand der unschuldigen Kunst hellauf lachen zu sehen? Würde auch nichts dabey gewonnen, als daß wir lachten (für die meisten Sterblichen ein zu seltener Fall) würde das nicht schon das Verdienst des Schauspielers erheben und Dank verdienen? Aber die Kunst hat das Nützliche mit dem Angenehmen so verwebt, daß keines ohne das andere seyn kann. Indem wir lachen, erhebt sich eine geheime Stimme in uns, und unsere Herzen verabscheuen die Thorheiten und die Charaktere, die die Menschen entehren.

Die Liebhaberrollen sind gewöhnlich nichts als Vertheidigung dieser Leidenschaft. Daher die ewigen, bis zum Ekel wiederholten Liebesapologien, Liebeserklärungen, Liebesverwickelungen — lauter abgeschmacktes Zeug, das kaum die Oberfläche der Seele berührt, und nur bey denen manchesmal eindringt, wo es am wenigsten eindrin-

gen sollte. Warum müssen denn immer die Eltern und Vorgesetzten auf der lächerlichsten Seite gezeiget werden? Sind denn alle Eltern thörigter, als ihre Kinder? Am Ende des Stückes ist doch allemal der Vater, oder die Mutter, oder der Vormund betrogen.

Man ist sehr oft ungerecht. Die Fehler, die man bemerkt, sind nicht allezeit die Fehler der Schauspieler: sie sind oft die Fehler des Schauspieles, und noch öfters die Fehler der Rolle.

Ich weiß es nicht: soll ichs unsern guten Sitten, oder unserer Lebensart, einer edlern Erziehung, oder einem feinern Geschmacke zuschreiben, daß unter uns eine gewisse Welt, die nicht die kleinste Zahl in den Schauspielen ausmacht, immer ihr Mißvergnügen bey gewissen zweydeutigen Stellen äußert, die sonst witzig scheinen, aber doch Plattheiten sind, und von denen nicht nur italienische Stücke, sondern auch die meisten Deutschen und Französischen (freylich mehrentheils in der Uebersetzung) nicht frey sind.

Der Pöbel lacht freylich manchesmal hell auf: aber es ist sehr gut, daß es nur der Pöbel ist.

Das Edle gefällt allen Menschen: das Abgeschmackte ist nirgend mehr am unrechten Orte, als auf der Schaubühne. Zum Maaßstabe dessen, was sich geziemt und nicht geziemt, könnte diese einzige Frage dienen:

Kann das, was hier auf der Schaubühne soll vorgebracht werden, in einer Gesellschaft solcher Personen, die einander Achtung schuldig sind, gesagt werden?

Der Schauspieler soll zwar ganz von dem Gedanken erfüllt seyn, daß er in seinem Zimmer ist, und es mit Niemanden, als mit sich selbst, und deren, die um ihn sind, zu thun hat, aber man darf nie vergessen, daß dieses Zimmer die Schaubühne ist.

Ein schurkischer Bedienter ist eine Rolle, die nur mit der äußersten Behutsamkeit auf die Schaubühne gebracht, und durch die strengste Ahndung zum Abscheu gemacht werden soll. Das Beyspiel des niedrigen Betruges, der Lüge und der bezahlten Verrätherey wirkt am stärksten. Menschen von gegebildetem Stande haben

mehrentheils ihre Grundsätze, und weder gutes noch böses Beyspiel wirkt so stark auf sie. Aber die Gattung Leute, von denen wir Treue fordern, wird oft einzig durch das, was ihr in die Sinne fällt, geleitet. Auf diejenigen, die kein Ganzes übersehen, wirkt jeder Zug für sich; und es ist ein trauriger Anblick, wenn man über einen Schmelmenstreich ums Geld gewisse Menschen lachen sieht.

Das recht gut spielen wollen, verleitet den, der nicht ganz Meister der Kunst ist, gar oft zum unglücklichen Gegentheile. Es geht den Schauspielern nicht selten wie den Dichtern. Dieser, sagt der Lehrer der Dichtkunst, will das Niedrige fliehen, und tritt auf Wolken daher; jener will Schwulst vermeiden, und die einfältige Natur erhaschen, und wird platt, kriechend, plump und abgeschmackt.

Ihr alle, die ihr um Thaliens Gaben wetteifert, und nicht das Lachen des niedrigsten Pöbels, sondern die Achtung des edlern Publikums zur Belohnung wünschet, prägt euch tief in die Seele:

Daß Karrikatur nicht Wahrheit ist; Daß Wahrheit selbst nicht immer Schönheit ist; denn Möglichkeit ist auch Wahrheit. Aber nur auf der höchsten Stufe des Wahrscheinlichen zeigt sich Schönheit.

Schauspieler! strecke nicht bey jedem Worte die Hände aus. Was soll besonders zu Anfang der Rede die ausgestreckte rechte oder linke Hand mit dem Zeigefinger in der Höhe bedeuten? Gebärde ohne Bedeutung ist ja allezeit falsch.

Wenn der, mit dem du sprichst, nur einen halben Sinn zu sagen hat, so laß ihn nicht eine Weile da stehen, daß man glauben möge, er stocke.

Monologie ist Alleingespräch, wozu den Menschen nur eine lächerliche Gewohnheit, oder Tollheit, oder die heftigste Leidenschaft bringen können. Auf der Schaubühne ist es oft gar Unsinn, und wenn der Dichter Unsinn gemacht hat, so machst du ihn noch größer, wenn du dein Alleingespräch gegen die Zuschauer richtest.

Was sollen die Finger auf dem Munde, oder an der Stirne? Wenn du sprichst, so ist es eine unschickliche Gebärde; was ist es, wenn du nicht sprichst?

Die Hand oft am Degen, oder gar in der Seite, beweist, daß man nicht weiß, wo man damit hin soll, oder gar, daß sie einem auf der Schaubühne zu viel ist.

Oft haben Schriftsteller, und noch öfters Künstler, den sonderbaren Wahn, daß dasjenige Lob, so andern ihres Gleichen ertheilet wird, ihnen entzogen werde. Der Ruhm, den sie verdienen, steht mehrentheils tief unter dem, den sie zu verdienen glauben. Dieß ist eine der Hauptursachen, warum selten ein Schauspieler vom andern zu urtheilen fähig ist, wenn man auch zum voraus setzte, daß er übrigens die hiezu erforderlichen Kenntnisse besäße.

Man werfe einen Blick auf das Bildniß Laokoons. Trauriger, schreckenvoller, grausamer kann keine Lage, unaussprechlicher kein Schmerz seyn, als der, worinn wir diesen unglücklichen Sterblichen erblicken. Zwey ungeheure Schlan-

gen, bewaffnet mit dem Zorne einer Göttin, stürzen tobend über ihn her. Geschlungen um seinen Leib und seine Arme in dreyfachen mächtigen Ringen, vereiteln sie jede Kraft der männlichen Nerven, und jede Hoffnung zur Rettung. Sie zerreißen mit Wuth seine Eingeweide. Das Blut verdicket die Adern; das Fleisch zittert an der Wunde zurück; dann starret jede Muskel, und selbst das vergiftete Blut stockt, und ein dumpfes Röcheln scheint aus der Wunde zu beben. Das ist nur die Hälfte des Jammers. Der Vater ist zwischen seinen beyden Söhnen, und sieht die zarten Glieder seiner Kinder von den grimmigen Zähnen der Schlangen zerfleischt. Der eine windet sich in den gewaltigen Knoten des Drachen gegen seinen Vater, und fleht den ohnmächtigen um Hülfe. Der andere bebt beym Anblick des leidenden Greisen zurück; aber ergriffen und umwunden von dem unerbittlichen Ungeheuer erstarrt er im Schrecken. Von den giftigen Bissen ermattet, hülfelos und ringend mit dem Tode sieht Laokoon jetzt seine Kinder, und erträgt den folternden Anblick nicht. In Qualen tausendfachen Todes richtet er Augen und Angesicht zum Himmel; der unnenbare Schmerz und

das fliehende Leben ist im Steine sichtbar. Aber welche Erhabenheit ist im Ganzen! Welches edle Wesen zu der Gruppirung und in den Stellungen, die unter Millionen möglichen herausgewählt sind, die zweckmäßigste Wirkung hervor zu bringen, und die das Schönste in der Natur und die höchste Wahrheit darstellen. Jede Beugung eines Armes, jede Windung eines Gliedes, jeder hervorgehende Muskel, jedes einsinkende Grübchen, jedes zitternde Theilchen, jede Zuckung des Schmerzens in den Sehnen, in den vom Tode beschlichenen Adern und in dem sterbenden Fleische ist höchste natürliche Schönheit. Da ist keine Grimasse im Angesicht, keine ekelhafte Verzerrung, kein widernatürlicher Zug, keine Verschleuderung eines Gliedes, selbst im Uebermaaße der Pein und im Wirbel der Verzweiflung nicht. Die Grazie hat sich mit dem Schmerze vermählt. Was unsern Schauspielverfassern die griechischen Dichter seyn sollen, das sollen die Antiken unsern Schauspielern seyn. Wer mich hier versteht, der hat schon viel gewonnen. Man sagt immer, die Natur ist die große Schule des Künstlers. Wer zweifelt daran? Aber was heist das: die Natur studiren? So geradezu etwas nachahmen, wie mans in der Natur antrifft? Nein, bey allen Musen!

das ist der Sinn des Grundsatzes nicht; sondern unter allen den Millionen Zügen, die in der Natur sind, und möglich sind, den heraus suchen, der zur Erreichung des Zweckes nach den gesunden menschlichen Begriffen der schicklichste, vollkommenste und treffendste ist. Dieses ist das große Studium, und dazu gehören Augen des Genies, und hievon gaben uns jene herrlichen Männer des Alterthums diese unerreichbaren Beyspiele, diese Denkmäler ihrer Unsterblichkeit, diese Meisterstücke aller Jahrtausende.

Wer kann dem Dichter Gesetze geben? Er muß sie aus der Brust der Natur saugen. Sein Zweck, die Natur der Sache, sind sein Gesetzbuch. Das ist alles, was ich für die Einheiten sagen will; denn ich spreche hier mit dem Verfasser der Agnes Bernauerin, der mich verstehen muß. Und dieser hat zu viel eignen Blick, zu viel Adlerschwung, als daß er dem Engländer, Griechen, Römer, Gallier oder dem deutschen Nachahmer so geradezu hinten nachgehen dürfte, ohne zu forschen, wie und wohin der Weg führte. Jeder große Mann hat nicht alle Größe erreicht. Das Genie ist eine göttliche Flamme in

einem Körper, der ißt und trinkt, und schläft, in einem Geiste, auf den Menschen und Zeiten, Pflanzen und Luft, Erd und Mond und Sonne ihre mittelbare Wirkung haben. Da gilt kein αυτος εφα oder: Er sprachs. Selbst gedacht! und einen eignen Weg gebahnt! wenn ein besserer möglich ist, als den die Väter giengen. Je wärmer dein Gefühl am Busen der Natur wird, je reiner dein Blick von ihrem Stral: desto einfacher wirst du in allem seyn. Das ist ein unsterbliches Wort, jedem gesagt, durch die Meisterzüge jedes Genies aller Nationen und aller Zeiten bewährt. Was das nächste vor dem Auge liegt, ist das sicherste; das Genie erblickt es oft gleich, und weiß selbst nicht, wie es zum Fund kam; oft spannt es alle seine Sehnen, und drängt vielfache Schönheiten in den Punkt: Harmonie. Auf Mannichfaltigkeit im Einen geht es immer hinaus. Die höchste Vollkommenheit des Kunstwerkes ist die höchste Schönheit der Natur: das Einfachste. Und wenn ich das simplex et unum von Horaz anführe: so führe ich nicht den Spruch eines Gesetzgebers an; sondern eine Wahrheit der Natur von einem großen Manne bemerket; von dem

Größten am tiefsten verstanden. Horaz wäre ein Schwätzer: hätte er nicht den Gang der Natur gelehrt. Wer sieht, wie Sophokles sah, und Shakespear sehen konnte, braucht Horazen nicht und den Aristoteles nicht.

Madame Brandes.

Ihre Empfindungen ergießen sich wie ein Feuerstrom. Sie dringt in den Geist ihrer Rolle, und wenn sie ihn hie und da verfehlte, so geschah es nicht, weil sie ohne zu denken spielte, sondern weil sie irrig dachte. Sie heftet ihre ganze Seele an jedes Wort, und mit jeder Geberde sucht sie ein Gemälde von dem zu geben, was in ihrer Seele vorgeht. Es zeigte sich in der Ariadne, daß das sanfte Wehmüthige eben so wohl ihr Fach seyn kann, als es das Komische, das gemeine Gesellschaftliche, das Wilde, Ungestümme, Wüthende und Verzweiflungsvolle ist. Ihr Organ ist hell, deutlich und angenehm; ihre Aussprache verständlich und mehrentheils richtig; ihre Deklamation natürlich und wahr. Die Eintönigkeit

ihrer Stimme, die sie zu Zeiten nicht mit Glücke ins Rauhe vertiefet, wird durch den sonst sehr mannichfaltigen warmen und darstellenden Ausdruck ersetzt.

Wenn ich jede Stelle in der Ariadne anzeigen wollte, worin Madame Brandes den höchsten Grad des Ausdruckes erreicht hat, den nur die größte Schauspielerin im mächtigsten Ausstrome ihrer Gefühle, und in den glücklichsten Augenblicken ihrer Kunst erreichen kann: so müßte ich gewiß einen Drittheil dieses Duodrams hier abschreiben. So wie der große Künstler Dresdens, begeistert von dem Gotte der Kunst, in Einer Stellung sie schilderte: so sahen wir bey dieser Vorstellung noch zehnerley verschiedene Attitüden, die Studium für Künstler von Genie hätten seyn können. Aber in welche Farben kann dieses unerschöpfliche Feuer übergehen? Was ist die Darstellung eines Augenblickes gegen den Anblick der Mannigfaltigkeit? Gegen alle diese Modulationen und Nuancirungen der Leidenschaften? Es war nicht Erstaunen aus Neuheit der Sache, nicht Beyfall aus kalter Ueberlegung, aus Gründen und Nachsicht oder Gefälligkeit entstanden, was so tiefes Schweigen durch den

ganzen Saal verbreitet: es war unwillkührliches Gefühl, Theilnehmung an Ariadnens Schicksal, Hinreißung des Herzens durch Allmacht der Kunst. Dieß war ein Tag des Ruhmes für Madame Brandes. — Schon das erstemal, da sie als Ariadne erschien, gab ich ihr öffentlich das Lob, das sie verdiente: aber nie war ihr Schwung so hoch, nie die Rührung so heftig und allgemein, nie meine Kunstliebe so befriedigt, und mein Vergnügen so wenig unterbrochen, wie bey dieser Vorstellnng.

Wenn ich je gereizt worden bin, zu vergessen, daß ich die Pflicht der Prüfung auf mich genommen habe, und nicht als bloßer Bewunderer und Lobsprecher auftreten darf: so ist es gewiß dieses mal. Indessen fordert es mein Zweck, auch das Vortrefflichste zu prüfen. Kleine Fehler neben großen Vollkommenheiten entstellen das Bild nicht: aber sie sind hier gefährlicher, als wenn sie allein sind. Der Unwissende vermischt sie mit den Vollkommenheiten: und der junge Künstler ahmet sie leicht als große Schönheiten nach. Schauspieler in unserm deutschen Vaterlande sind zwar diese Art geschildert zu werden, nicht sehr gewöhnt. Vergötterung oder äußerste

Erniedrigung ist gar oft ihr Loos, und das erhalten sie, je nachdem sie in einer Verbindung stehen. Ich liebe die Satyre und die Posaune nicht. Wenn ich nach etwas forsche, so ists nach Wahrheit; und wenn ich einen Ausdruck suche, so ist es ein solcher, der die Wahrheit so zeige, daß sie sanft einleuchte. Mad. Brandes hat bey jeder Vorstellung der Ariadne einige Stellen verfehlt, z. B. Anfangs durch den weinerlichen Ton und durch eine Heftigkeit, die in der Folge nicht proportionirt wachsen konnte; aber bey dieser letzten, die alle vorhergehende übertraf, verfiel sie in einige Fehler, die weit merkwürdiger sind, als die gewöhnlichen kleinen waren. Es sind die Fehler eines großen Talentes. Eben das Feuer, eben die stürmenden Empfindungen, die so große Schönheiten des Ausdruckes zeugten, die mit dem brausenden Meere, mit dem tobenden Elemente zu wetteifern, und der öden Wildniß und den starren Felsen und den grausamen Meerklippen Seele, Leben und sprechendes Gefühl zu geben schienen, trieben zu Zeiten den Ausdruck über die Grenzen des Schönen. Es war einigemal nicht mehr Natur nnd Wahrheit: es war Verzerrung und Zerfetzung der Geberden, und unnatürliche Anstrengung der Stimme. Es ist

eine goldne Regel, die Shakespear seinen Hamlet sagen läßt: In dem heftigsten Strome, Sturme, und, ich möchte sagen, in dem Wirbelwinde eurer Leidenschaften, müsset ihr doch eine gewisse Mäßigung beobachten, wodurch sie etwas Einnehmendes erhalten.

Holzbauer,

der Tonsetzer der Oper:

Günther von Schwarzburg.

So oft der Hochgesang in Günthern mich entzückte,
Sah ich, wie dieses Künstlers Haupt
Im Musenhain, den keine Zeit entlaubt,
Der Liebe Hand mit jungen Rosen schmückte;
Tuisko's Volk und Hermanns Enkel rang
Nach höherm Ruhm bey seiner Saite Klang;
Die Menschheit lauschte seinem Liede;
Vom Himmel stieg der holde Friede;
Vor allen Günstlingen gewann Apoll ihn lieb;
Mit diamantnem Griffel schrieb

Den Schöpfer neuer Lust auf ewge Pyramiden
Des Vaterlandes Genius
Zu Sophoklessen und Alciden
Zu Triptolem und Orpheus.

An

Mlle Danzy, nachher Mad. Lebrun,

Als sie die Arie:

Ihr Rosenstunden, in der Oper:

Günther von Schwarzburg sang.

Wie süß riefst du zurück des Lebens Rosenstunden!
Doch ach! Es kehrt nicht mehr das wonnige Geschick!
Uns wurden sie, die dir entschwunden,
Durch deinen Ton und Blick.

An
Madame Seiler,

Als sie im Trauerspiele:

Rodogune die Kleopatra vortrefflich spielte, und nach der Vorstellung nicht aufgerufen ward.

Nie reizen dich
Der Menge Launen!
Heut ehrt dich nur des Kenners Staunen:
Corneille's Asche rührte sich.
Die Sonne deines Ruhms verdunkle nie ein Flecken!
Corneille's Geiste treu, das Große zu bezwecken,
Laß Modewerke stets vom Modewind verwehn!
In Deutschland wird durch dich entstehn,
Was kein Jahrhundert sah: du wirst Corneille wecken.

An

Mlle Keilholz, jetzt Mad. Haßloch.

Oft flog mein Geist ins PhantasienReich;
Ihn schwung der Genius bald zum Olymp,
In Necktar und Ambrosiaduft
Zu Götterfreuden; bald erhob Cythere
Auf Frühlingswölkchen sich vor meinem Blick,
Gewiegt vom Täubchenpaar, umschwärmt
Von Liebesgöttern; jetzt umtaumeln
Lenäus Feste meine Sinne.
So zaubre ich mir holdre Stunden,
Als die auf öder Lebensbahn ermatten.
Zu höhern Wonnen trug Begeisterung
Mich nie, als da Thalia mir
Und Melpomen' erschien; da stand
Die Muse des Kothurns in hoher Würde,
Voll Adel und erhabnem Sinn den Blick;
Dem Dranggefühle hoher Thaten wogte
Ihr Busen; faltenreich umschmiegt
Den Götterwuchs das fliegende Gewand;

Und ihrem ernstgelenkten Schritte folgt
Das Staunen, Mitleid und der Schrecken.
Ach! Wehmuth spricht ihr plötzlich aus dem
Blick!
Die Thräne sinkt von gramgebleichten Wangen;
Den zarten Busen hebt und preßt der Schmerz;
Ihr Jammer schallt; mein Herz durchdringen
Die klagende Geberd' und tiefe Seufzer.
Bey jedem Wort durchfährt mich süßer Schauer,
Bey jeder Regung wie vor Hella's Wundern!
Vom Mund der Anmuth gleiten ihre Töne;
Die Huldgöttinnen leiten ihren Arm und Tritt;
Ihr Lächeln scherzt beym Ernst auf nasser
Wange.
Den Lilienhals deckt neidlos fliegend Haar;
Sanft schattet ihr in schöner Unordnung
Der Locken Gold die Alabasterbrust;
Die Falte zeichnet schön dem Trunknen Blick
Den edeln Körperbau! Der Schmerz,
Der mich durchbohrt, ist hohe Wonne!

Vor meinen Blick kamst bald auch du,
Thalie,
Mit süßer Red' und schäkernder Geberde.
Die Grazien umtanzen dich;
Ist dieß, Pasithea, dein Honigmund?

Der Zauber des Geschmackes zähmt
Am holden Leib mit Cythereens Gürtel
Dein Kleid, getaucht ins Morgenroth,
Und jeder Reiz umschwärmt dir Fuß und Hand,
Und gaukelt mit dem Lockenflug,
Und wandelt schnell die Scene deines Spiels
In der Entzückung selgen Zauberkreis.
So sah Thalien ich mit mancher Hore,
Und Melpomenen! Wirklich sie!
Fern meinen Sinn getäuscht zu wähnen!
Da rief der Künste Genius mir zu:
„Nicht Täuschung ist was dich ergötzt;
Mit dir, blick auf! ist eine Welt entzückt;
Nicht dem Olymp entschwärmten diese Zauber;
Thalia ist es nicht, nicht Melpomene;
Du siehst Iphigenie, Romeo's Julie,
Die Lotte Roberts, Nina Keilholz.“

Ueber Künstlerbeurtheilung und Madame Hendel.

So häufig das Glück seine Gaben oft an herz- und geistlose Menschen verschwendet, so kärglich spenden Jahrhunderte die himmlische Flamme des Genius. Und wenn der von den Göttern zu diesem Vorzuge Erkohrne, mit unzähligen Hindernissen kämpfend, tausend Opfer der einladendsten Lebensgenüsse seinem aufstrebenden Genius bringt, um in einigen Theilen seines Faches sich auszuzeichnen, so wird er von den aufgeklärten Nationen der Erde an die Großen

gereiht, die ihre Bewunderung und Verehrung sind. Wie vielen glänzenden Talenten errichteten die Engländer ewige Monumente neben den Grabmälern ihrer Könige! Wie oft sieht man in Frankreich die Bildnisse unsterblicher Künstler und Schriftsteller vom Staate aufgestellt, zum Triumphe der Vorzeit, zum anfeuernden Beyspiele für die Gegenwart, und zur Verbürgung der fortdauernden Größe der Nation für die Nachwelt. Der Stral der Aufklärung, der den Erdkreis erleuchtet, gieng von den Hallen aus, wo die Mediceer dem Genie den Preis der Beglückung und Achtung aussetzten. Manche Staaten sind noch nicht auf den Ruhm eifersüchtig, sich an jene herrlichen Vorbilder anzuschließen. Der helldenkende, fühlende, biedere Deutsche hat das Vergnügen nicht, zu sehen, daß diejenigen, welche seiner Nation beym Ausländer vorzüglich Ansehen verschaffen, zu Hause verhältnißmäßige Achtung genießen. Selbst die blinde Glücksgöttinn scheint in Deutschland von einer andern Art als in jenen Ländern gegen das Talent zu seyn. Sie zeigt sich sehr oft als eine scharfsichtige Spröde, die es zurückstößt.

Gewöhnlich sehen sich Reichthum und Rang so hoch über das Talent erhaben, daß jenes das

glücklichste ist, das niederbeugenden Demüthigungen entkommt. Zu Zeiten werden Kunst und Künstler blos als Waaren behandelt, womit man Geld erwirbt. Unsern großen Mitbürgern wurden zwar Familien- Freundschafts- und Verehrungs-Denkmäler von theilnehmenden Patrioten häufig errichtet; aber kaum dürfte ein Stein, vom Staate gesetzt, aufzufinden seyn, der bezeugte: hier glänzte ein Kopernick, ein Keppler, ein Leibnitz, ein Klopstock, ein Eckhof, ein Mengs, ein Schiller u. s. w. Das deutsche Talent findet also seine Belohnung und Ermunterung beynahe einzig in der Theilnahme des warmfühlenden Publikums, in der Achtung andrer großen Talente, und besonders in dem öffentlich ertönenden Beyfalle des genialen Schriftstellers.

Diese Auszeichnungen, die freylich über alle andern ragen, diesen Beyfall der stillen Entzückung, diesen lauten und weit umher glänzenden Triumph der Kunst genoß Madame Hendel schon in ihrer ersten Jugend. Erfüllt vom Genius, mit allen Reizen begabt, mit anhaltendem Streben die Höhen der Kunst hinanklimmend, war sie die Verehrung und Bewunderung der

der Kenner, und der Götze des Publikums. Wer sah Madame Eunicke, und sprach nicht gerührt und entzückt von ihr? Sie lebte gleichsam in den Berauschungen des Ruhmes. Alles dieß minderte nicht ihre Bescheidenheit und ihr Streben, noch höhere Gipfel auf der unermeßlichen Künstlerbahn zu ersteigen. Dem Fleiße opfert sie tausend Jugendfreuden. Sie wohnte so zu sagen in Antikensälen, Kunstkabineten und Gemäldegalerien.

Winkelmann, Montfaucon u. s. w. war ihr Lesen. Sie drang in das Phantasiereich, in die idealischen Schöpfungen der Dichtkunst. Sogar das Gelehrte der Sprache und Poesie ward durch ihr anhaltendes Aufstreben erschöpft.

Mit einem Geiste voll der reinsten Kenntnisse, genährt vom Anschauen und Studium der Meisterwerke Athens und Roms, angefeuert von den göttlichsten Erzeugungen Raphael's und anderer im ersten Range ausgezeichneter Künstler der neuern Welt, betrat nun Madame Hendel wieder die Bühne, und erntete Triumphe auf Triumphe. Sie erhöhte das Reich der Kunst

gleichsam durch Uebertragung so manches Schönen des Alterthums und der jüngern Kunst in das bezaubernde Gebiet der Mimik. Ihre Stellungen erinnern uns angenehm an die idealisirenden Griechen. Wegen des lebendigen Ausdruckes läßt die Kopie manchmal die Wirkung des Originals hinter sich, laut eines Verses in ihrem Stammbuche:

An

Madame Hendel,

als Niobe, Dido rc.

Ihr selt'nes Kunstgenie beweist
Wie hoch der Griechen Kunst gestiegen;
Doch Reize stralt Ihr Blick und Geist,
Die dem Modell gefehlt, die Götter zu besiegen.

Hätten mich nicht andere litterarische Arbeiten, und besondere Verhältnisse vom Fache der Kritik abgeleitet, dem ich mich einst weihte, als unsere Bühne einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht hatte, ich würde meine Fähigkeit versuchen, die seltenen Vorzüge der Mad. Händel, und jener großausgezeichneten Künstler zu schil-

dern, die uns noch immer unsere Schaubühne so werth machen.

Wer in die Schönheiten eines hohen poetischen Werkes einzudringen vermag, wer zu anhaltendem Forschen der zauberischen Geheimnisse, die den Sieg der Kunst bewirken, gewöhnt ist, wer vom eigenen Geiste gehoben wird, die allseitige Wunderkraft des Genies zu wägen, der kennt die Erfordernisse, um das seelenvolle Spiel großer Künstler zu prüfen und zu würdigen, der wird mit mir einstimmen, daß derber Tadel bey solchen Beurtheilungen nie statt finden darf.

Das große Talent verdient ihn nie. Es fühlt schon sehr tief ein Schweigen, einen Wink. Auch gehört kein großer Aufwand von Talent und Einsicht dazu, herauszusagen, Raphael dürfte im Kolorit, Rubens durch edlere Formen, und Rembrand durch bessern Geschmack sich höher auszeichnen; aber zu welcher Weihe muß man erhoben seyn, um alle Schönheiten und Vollkommenheiten in Raphael, Rubens und andern großen Künstlern aufzufinden, und alle Schwierigkeiten zu kennen, die sie besiegten, bis sie zu ihrer Höhe gelangten? Um dieß

uns einleuchtend zu machen, dürfen wir uns nur an Schauspieler und Schauspielerinnen erinnern, die sich ein halbes Leben auf den Bühnen übten, ohne je eine so runde Geberdung, eine so geschmackvolle Stellung hervorgebracht zu haben, wie Mad. Hendel. Denken wir uns sonst vortreffliche Schauspieler, die mit aller Anstrengung ihrer Fähigkeit, sogar nicht ohne Beyfall, hundertmal auftraten, aber nicht ein einigesmal mit der anstandsvollen Gewandheit der Mad. Hendel. Eben so wollen wir unsre jetzigen großen Künstler im Abstande von so vielen andern uns vorstellen, und wir werden gewiß der Gerechtigkeit gemäß finden, daß immer der Ton der Ermunterung von der Kritik angestimmt werde. Selbst Theaterprofessionisten bessert der Zunftton nicht. Herausgeschmäht wird nicht, was nicht in ihnen liegt, aber herausgelockt kann werden, was die Natur ihnen etwa mehr gegeben, als sie bis jetzt an's Licht brachten.

Auch wenn's nur auf Fleiß ankommt, ist Härte nie seine natürliche Lenkerinn. Treiben ist unedler als reizen, und auch unelektrischer. Der Kritiker ist selbst Künstler, und ehrt sich selbst, wie seinen hohen Gegenstand, durch einen genia-

len Aufsatz. Zunft- und Schulmeisterey findet nur bey der Zunft und Knaben statt. Im erhabenen Tempel der Kunst gilt nur wieder Kunst.

Alexander wünschte von einem Homer besungen zu seyn, und Homer konnte nur von einem solchen Genie beurtheilt werden. Der Kritiker beleidigt den Künstler, entehrt die Kunst, und mißhandelt das Publikum, wenn er mit seiner Kritik kein Kunstwerk aufstellt. Dem Künstler ist der Kritiker ein verhältnißmäßiges Produkt seines Talentes schuldig, und dieß um so mehr, da seine Stimme die einzige hohe Ermunterung der Kunst ist, und unser liebes Vaterland, das Geburtsland so vieler Genien, auch oft ihr Exil wird.

Kein Augustisch Alter blühte,
Keines Mediceers Güte
Lächelte der deutschen Kunst;
Sie ward nicht gepflegt vom Ruhme;
Sie entfaltete die Blume
Nicht am Stral der Fürstengunst.

Schiller.

Wie der große Schauspieler durch Genie und Anstrengung im Felde der Kunst vorragt, so muß der Kritiker durch Darstellung der Theorie glänzen; und dann wird das Geschichtliche seiner Bühne, welches unpartheyisch vorzubringen seine zweyte Pflicht ist, vom Puklikum mit Vergnügen aufgenommen werden.

Othello von Shakespear und Herr Esslair.

Bekannt ist, wie sehr der Shakespearsche Othello bey den Britten in Ansehen steht, und wie hoch er mit den wenigen Meisterwerken aller Nationen und Zeiten über die Produkte des kleinlichern Geschmackes hervorragt. Eine Leidenschaft, aus den Tiefen der großen Natur gegriffen, von ihrem Ursprunge bis zum höchsten Grade der Ausschweifung — bis zur Vernichtung des Edeln, in dessen Brust sie tobt, ist der Gegenstand.

Wir sehen einen Funken der Eifersucht zur Flamme, zur verderbenden Hölle werden. Die Charaktere grenzen ans Ideal. Die Situationen folgen auf einander wie Gewitter-Stürme, wie Orkane, und die elektrischen Schläge erschüttern in allen Berührungen. Die Führung des Stückes, auf Effekt berechnet, am meisten unter

allen Shakespearschen Werken den Regeln der Kunst sich nähernd, steigt im Interesse bis zu Ende.

Ein Reichthum an hervorstechenden Gedanken, genialischen Ausdrücken und Kraftsprüchen ist auch hier, wie in allen Erzeugungen des Autors, verschwenderisch ausgespendet.

Nicht die treffliche metrische Uebersetzung des Othello von Heinrich Voß dem Sohne, sondern die Bearbeitung von L. Schubart in Prose gelangte hier zur Darstellung. Ich wähnte im Sohne die Kraftsprache des Vaters zu hören.

Er bindet sich in seiner Uebersetzung nicht an Wörter, oft nicht einmal an Ausdrücke. Er faßt die Seele des Ausdruckes, und spricht mit dichterischer Begeisterung.

Hr. Esslair, den die Natur mit so stattlichen Gaben ausgerüstet hat, und dessen Fleiß alle Höhen der Kunst zu erklimmen strebt, spielte den Othello mit so täuschender Wahrheit, daß wir, Autor, Theater und uns selbst oft verges-

send, dem hohen Genusse der Theilnahme uns ganz überließen. Hr. Eßlair schien seine Rolle nicht auswendig gelernt, sondern erschaffen zu haben.

Ich behalte mir vor, zu einer andern Zeit eine Schilderung dieses ausgezeichneten Künstlers zu entwerfen, der, hoffentlich nur auf kurze Zeit, uns verlassen hat, um mit seiner Gattinn das westnördliche Deutschland auf einer Kunstreise zu besuchen. Für jetzt erwähne ich nur, daß er an den Beyfall eines Publikums gewöhnt ist, dessen Gedächtnisse noch immer die Schauspieler erster Größe, Demois. Keilholz, HH. Beil, Böck und Iffland, vorschweben.

Hr. Kaibel, einer unsrer Lieblingskünstler, gab der Rolle des Jago all das Interesse, dessen sie fähig ist, und eine vielversprechende junge Schauspielerinn, Demois. Demmer, als Desdemona, erhielt allgemeinen Beyfall. Unter den übrigen Schauspielern zeichnete sich noch unser trefflicher Hr. Meyer aus.

Wie kommt es nun, daß ein Meisterstück Shakespear's, meisterhaft aufgeführt, keinen

ganz besondern und allgemeinen Beyfall erhielt? Sollte der Grund in der unzureichenden Empfänglichkeit des Publikums liegen? Sollte es der Bannfluch des Uebersetzers treffen? „Wem es überhaupt an Nerven fehlt, auf dem Großen und Erhabenen zu verweilen, und dem schauderhaften Kampfe großgezogener Leidenschaften zuzuschauen — für den hat Shakespear nicht geschrieben.“

Ich sage meine Meynung nicht geradezu. Sie würde einem großen Theile der Nation als ein Paradoxon auffallen. Aber Gehör darf ich fordern, und am Ende richte man meinen Geschmack.

Es ist hier ein Publikum, daß an höhere Forderungen gewöhnt ist, als Shakespear nach seinen Grundsätzen erfüllen konnte. Große Handlungen, starke Charaktere, kraftreiche Diktion, erhabene Situationen ꝛc. verfehlten bey ihm nie ihr Ziel. Beweise sind einzelne, hohe, tadellose und unannehmliche Stellen in Shakespear, Schiller und andern. Das Mindergroße, das im unnatürlich Abstechende, und das Zweckwidrige schwächen den Beyfall des edeln Geschmackes.

Nach dieser kleinen Vorbereitung sage ich frey: Das Trauerspiel Othello hat nicht Größe genug, um den gebildeten Zuschauer ganz an sich zu ziehen. Jago ist ein Abentheuer von einem Schurken — das ist nicht genug — ist noch keine Größe im Verhältnisse. Er müßte auch eine tragische Person seyn, um zum Zwecke der Tragödie zu passen. Er müßte als eine wichtige Person großes Interesse erwecken; das Ungeheure seiner Schurkerey müßte dem Ungeheuren seiner Leidenschaft entsprechen, und das Ungeheure seiner Leidenschaft sollte im Verhältnisse seiner ungeheuern Plane stehen. Othello erweckt alles Interesse einer hohen tragischen Person, Jago steht gegen ihn nur im Abstande, nicht im Verhältnisse; darum ward das höchste Ziel verfehlt. In welcher Größe stellt Milton seinen Satan auf, wenn er den siegenden Michael mit dem Donner der Allmacht bewaffnet? Hätte Rubens in seinem genialischen Gemälde vom Kriege *) dem Mars elende Hofschranzen beygesellt mit all den niederträchtigen Intriken, die gewöhnlich die Triebfeder der großen Weltbegeben-

*) Ehemals in Florenz, jetzt im Museum zu Paris.

heiten sind, so wäre das Stück von kleinlichem Ansehen, und würde höchstens zur launigen Satyre erhoben seyn. Aber Rubens bezielte Größe, des Gegenstandes würdig, Grauen und Schauer zu erwecken. Er läßt die Göttinnen der Hölle selbst heraufsteigen. Erinnys und Alekto reißen ihn aus den Armen seiner Gattinn, der Göttinn der Schönheit, über Menschheit, Künste und Wissenschaften, die er unter seine Füße tritt, dahin.

Auch einige andere von den untergeordneten Rollen im Othello sind tief unter dem tragischen Pathos; einiger gar zu sehr davon entfernten, die bey der Aufführung glücklich wegblieben, nicht zu erwähnen.

Wenn Tragisches mit Komischen vermengt wird, an sublime Gedanken sich Trivialitäten reihen; wenn niedrige Späße großen Situationen vorgehen oder folgen; wenn selbst hohe tragisch angelegte Personen ihre herzzerreißenden Gefühle mitunter in Pöbelworten äußern, rc. wie kann man auf tiefe Rührung rechnen?

Schädlich sind auch der Wirkung die allzu-häufigen Verwandlungen der Dekorationen im Othello. Das Theater wird dadurch zum Spektakel für Augen, die sich an Guckkasten und Christnachtsmärken ergötzen.

Staatliche Bibliothek Bamberg

Tagebuch
der Mannheimer deutschen Schaubühne seit den 7. Dezember 1779.

Rheinische Beyträge. 1r B. 1780.

Vorrede. S. 60 — 62 den 5. Dez.

Eugenie. S. 60 — 64 den 9. Dez.

Sind die Verliebten nicht Kinder? S. 64.

Duodrama. S. 64 — 68 den 12. Dez.

Die Nebenbuhler, ein Lustspiel in 5 Aufzügen nach dem Englischen. S. 68 — 69 den 14. Dez.

Der Jurist und der Bauer, ein Lustspiel in 2 Aufzügen von Rautenstrauch. Nachspiel das Duell. S. 69 — 71 den 16. Dez.

Klavigo, ein Trauerspiel in 5 Aufzügen, von Grethe. S. 71 — 75 den 19. Dez.

Geschwind eh es jemand erfährt, oder der besondere Zufall, ein Lustspiel in 3 Aufzügen, von Bock. S. 75 — 77 den 21. Dez.

Der Ehescheue, ein Lustspiel in 5 Aufz., nach Dorat von Gotter. S. 77 den 23. Dez.

Die Nebenbuhler. S. 77 — 78 den 23. Dez.

Ein Brief an die Herausgeber der Rheinischen Beyträge. S. 155 — 161.

Nachtrag zum Aufsatz über das Duodram. S. 261 — 264.

Die Nebenbuhler. S. 264 — 265.

Der Familienstolz. S. 266 — 268.

Medea. S. 268 — 269.

Rosamund von Wieland. S. 269. Dann S. 330 — 353 und S. 497 — 514.

Rheinische Beyträge 1780. 2r B.

Rodogune. S. 65 — 70.

Das öffentliche Geheimniß. S. 70 — 74.

Schröder. S. 159 — 166.

Mad. Toscani. S. 251 — 255.

Beil. S. 458 — 459.

Ueber Lessings Meynung vom heroischen Trauerspiele. S. 528 — 541.

1781. Ir B.

Der deutsche Hausvater. S. 65 — 65. Dann 185 — 188.

Der Hofmeister. S. 67 — 69.

Emilie Galotti. S. 163 — 181.

Die Nebenbuhler. 1780 den 12. Christmonat S. 181 — 182 den 14. Christm.

Der Jurist und der Bauer, und das Milchmädchen. S. 182 — 183.

Olint und Sophronie. S. 183 den 19. Christmonat.

Die Jagd, eine Operette, von Weiße. S. 183 — 184.

Der Geizige, von Moliere, den 28. Christmonat. S. 188 — 189.

Die Jagd, den 1. Winterm. 1781. S. 189 — 190 den 11. Jenner 1781.

Präsentirt das Gewehr. S. 263.

Azakia, ein Singspiel, von Hr. Hofk. Schwan. S. 263 — 264 den 16.

Adelstan. S. 264 den 25.

Der Barbier von Sivilla. S. 264 — 267.

Einige Bemerkungen. Lehren für Schauspieler. S. 268 — 269.

Agnes Bernauerin. S. 330 — 378.

Madame Brandes. 538 — 545.

1781. 2r B.

Schreiben des Verfassers der Agnes Bernauerin und Antwort. S. 73 — 88.

Pfälzisches Museum 1782.

Ueber die Räuber. S. 225 — 290. 1r B.

Nachtrag zu Hamlets Unterricht für Schauspieler. 3r B. S. 526 — 531.

An allen andern dramaturgischen Aufsätzen in den rheinischen Beyträgen und dem pfälsischen Museum habe ich keinen Theil.

Der zweyte Band wird die vorzüglichsten Stücke der neuern Zeit, meistens ohne Rücksicht auf ihre Vorstellung, enthalten.

Verbesserung. Seite 315 Zeile 3 von unten ließ: das unnatürlich Abstechende.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Klein, Anton,

Dramaturgische Schriften

Bd.: 1

1809

Bamberg, Staatsbibliothek -- 30.529
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11413110-3